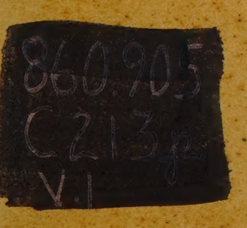
F. CARMONA NENCLARES

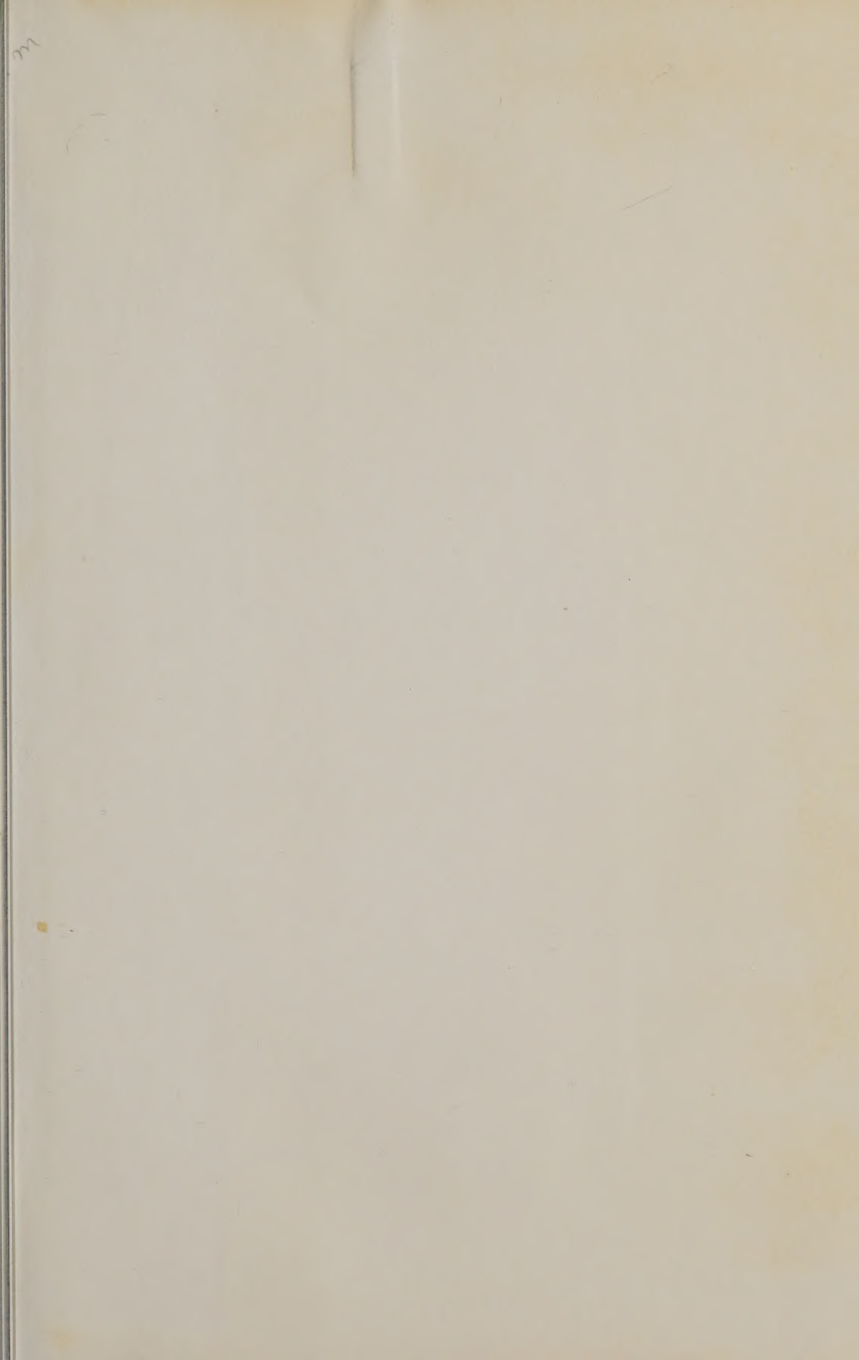
LA PROSA LITERARIA DEL NOVECIENTOS

REFLEXIONES





V. GARCIA MARTI.—EMILIANO RAMIREZ ANGEL.—FEDERICO GARCIA SANCHIZ.—SALVADOR GONZALEZ ANAYA.—ANTONIO DE HOYOS Y VINENT.—JOSE FRANCES.—E. DIAZ-CANEJA



LA PROSA LITERARIA DEL NOVECIENTOS

F. CARMONA NENCLARES

LA PROSA LITERARIA DEL NOVECIENTOS

I

CRÍTICA



MADRID
Imprenta Artística. Sáez Hermanos
Norte, 21. Teléfono 16.244
1929

LIBROS DE F. CARMONA NENCLARES

OBRA PRIMERA,

La ruta de la vida.
Pío Baroja.
Eduardo Zamacois.
Eugenio Noél.
José María de Acosta.
Vida y literatura de R. Blanco-Fombona.
El amor y la muerte en las novelas de Alberto Insúa.

OBRA ACTUAL

La prosa literaria del novecientos. Crítica. I.
Ensayo sobre la novela andaluza, 1831-1928.

ITINERARIO

I.—Propósito.
II.—Meditación inicial.
III.—Segunda meditación.
IV.—Etica y estética: V. García Martí.
V.—Aguila y golondrina: E. Ramírez Angel.
VI.—Un nieto de Ulyses: F. García Sanchiz.
VII.—Apolo y Marsias: S. González Anaya.
VIII.—El Pecado y la Muerte: Antonio de Hoyos y Vinent.
IX.—Sensualidad, misterio, dolor: José Francés.
X.—Intuición y naturaleza: G. Díaz-Caneja.

I. — PROPÓSITO

I

Quizá no fuera de absoluta necesidad este prólogo. El autor pensó suprimirle. Pero decidióse a publicarlo un día que tuvo la idea de que cada nuevo libro trae consigo la visión inédita de uno mismo. Sirve, además, para saber cómo se va construyendo la arquitectura intensa de la cultura. También, para cotejar, poniéndoles frente a frente, el pasado y el actual, el anhelo y la realidad de la labor literaria.

Quiero que este prólogo indique, sobre todo, el sentido de la crítica que ha inspirado las presentes páginas. Considero la obra de arte como la autorrealización del artista. La juzgo en forma de una conquista que consigue éste sobre sí mismo a través de los hechos de la vida. Las obras de arte han de estimarse como hechos que, al igual que los hechos humanos, encierran un símbolo. Cualquiera de aquéllas hará de resquicio, transitorio, claro es, para ver la eternidad. La belleza es una cosa misteriosa aclarada por esos relámpagos que son las obras de arte.

Después de tales confesiones, es inútil añadir que mi criterio estético no se basa en un orden de magnitudes.

Ignoro si hay en el novecientos artistas grandes o pequeños. Yo he buscado entre ellos al hombre. Después, he buscado la realización del hombre en la obra de arte. Que realizarse a sí mismo—repito—es

lo que persigue el artista. Interpretar los hechos humanos, reduciéndoles a una órbita racional, toca al filósofo. Colocarse entre esos hechos de manera que procuren nuestra propia posesión, toca al artista.

Indudable juzgo que el criterio estético expuesto lleva a una comprensión diáfana de la obra de arte. Nos dice, además, que es solamente la latitud máxima de la existencia. Supone algo análogo a la eternización por medio de la transitoriedad de ciertos hechos. El artista actual camina de sí mismo a esos hechos que le rodean. Colócase entre ellos, adoptando determinada actitud—aquí la obra de arte—. Que supone la mera posición de un hombre ante el contorno.

Entonces, puede decirse que en la crítica moderna se inicia un movimiento humanista. El hombre busca al hombre. Sobre la tierra nada hay más importante que las cosas humanas. Interesa asegurarlo así: todo lo que vemos, lo vemos hoy a través del hombre. Este movimiento humanista difiere de aquel otro representado por el Renacimiento. Durante dicho período histórico priva el anhelo de racionalizar la vida humana, apenas descubierta. Desdeñamos ahora racionalizar el hombre. Nuestra época quiere, como he dicho en otra parte, hacer divinos el cuerpo y el alma. Hemos descubierto al individuo.

Débese, pues, mediante la sensibilidad del momento presente, urdir para la crítica de arte una actitud análoga a la que presenta la literatura moderna, descubridora del hombre. Abandonemos el aparato crítico que hasta aquí ha servido. Preciso es desprendernos de él. Escapa el espíritu contemporáneo por su malla espaciosa. Necesario parece darle un tejido más tupido. Digno, en suma, de la sensibilidad difícil que ha hecho el árduo arte contemporáneo.

Ahora, en nuestro tiempo, todo nos interesa como una cosa viva. Así, el arte. Este no debe olvidar ja-

más su simpatía hacia el pretérito que pertenezca a la categoría de Siempre. El artista de nuestros días quiere realizarse, sirviéndose de lo más profundo de sí, en el ejercicio estético. Cada generación de escritores ha entendido la Belleza de distinto modo. El hecho es indudable. Nosotros la entendemos como camino para encontrarse a uno mismo. Se me ocurre, además, que en el único sentido de encontrarse a uno mismo es ya posible la novela. Aquella idea de que todo nos interesa como una cosa viva ha sido puesta en marcha por los filósofos vitalistas: esta otra de que la novela sirve para descubrirnos se encuentra mirando el mismo pretérito novelesco.

Los novelistas han manejado al ser humana, colocándole en innumerables posturas. Goethe le mató; Cervantes burlóse de él, enloqueciéndole; Mateo Alemán le hizo un super-hombre. Ahora, los novelistas, por lo menos aquellos conformes con el espíritu contemporáneo, se limitan, reduciendo diálogo y asunto, a superar el super-hombre de los románticos. De aquí el humorismo, que presenta el gesto osado de una aventura estética. Nuestra época es de las que los historiógrafos llaman de transición. Nos toca, pues, como norte inmediato de nuestros esfuerzos intelectuales, una revisión de los valores puestos sobre las cosas. Durante las épocas de transición domina, antes que la individualidad fuerte, magnífica, un ambiente colectivo de examen. Además, estas épocas de transición sirven siempre de cimiento. Porque indican el hecho de una paralela valoración. Limitándose a la crítica de arte, preciso es valorar ahora el pretérito ateniéndose a un criterio humanístico. Partiendo de que el hombre es lo único que interesa al hombre. Buscando en la obra de arte algo que pueda reducirse a fórmulas racionales. Todo lo demás es nada.

II

Mírase cada prosista de los traídos a estas páginas buscándole aquella línea que marque su primera y latente actitud ante el mundo. Por esa razón se llama viajero a García-Sanchiz, aunque haya escrito novelas. Porque el viaje resume la literatura que ha intentado el autor de "Champagne". Dicho esto, bien fácil es añadir que se pretende, después de haber visto a cada escritor en su más íntima lontananza, unirle por ella al alma de su época. Examinaremos ésta, situándonos de primera intención en la cumbre, para descender luego, con aire de paseo, hacia el valle donde nos espera una confirmación de la cúspide gozada. Luego de recorrido el valle descansaremos un momento, evocando lo que hemos visto, buscando una confrontación entre los diversos momentos del paseo—entre la cumbre y el valle.

III

Repasando las pruebas de este libro observo, no sé si un poco amargado o un poco feliz, que se hallan llenas de juicios de generosa afirmación. Después de meditarlo un poco vengo a confesarme que sólo siento que así suceda cuando recuerdo que algunos críticos—Cansinos-Asséns y "Andrenio"—toman por admirativos los juicios de índole generosa. Realmente, encuentro que la juventud es generosa, y además, hallo que el hombre no puede conceder sino aquello que posee. En otras partes he dicho que estimo la crítica literaria sostenida por un postulado afirmativo. La vida sólo es afirmación. Y la crítica, que es una vitalidad del hecho artístico, sólo debe ser afirmación. Afirmará hechos positivos. Porque el hecho positivo vive siempre, mientras que el negativo es de índole estéril; es decir, opuesta a la existencia. Por lo tanto, ruego a esos dos críticos aludidos que no me tachen de admirativo generoso. Soy generoso porque la generosidad es imperativo de juventud. Soy admirativo porque destaco afirmaciones. Ahora, aprovecho el inciso para enviarles, con estas confesiones, un pequeño juicio marginal, pero necesario. Me entusiasma de Cansinos-Asséns su profunda y clara sensibilidad. Su mediterránea sensibilidad. Pero encuentro siempre en él un fondo tortuoso, difícil, de judío. Sin duda, por eso escribe elo-

gios de autores como Pedro Mata o Pérez de Ayala, de quienes luego, en la intimidad de sus amigos, se burla. Respecto de "Andrenio", bien poco he de decir. Le juzgo fiel a su época. Epoca de valores tardíos y de afirmaciones tardías. Epoca de cortejos. "Andrenio" ha puesto un fondo cordial en el panorama agresivo de la literatura española. Y con lo dicho, basta.

II.—MEDITACION INICIAL

I

Es indudable, según se ha dicho, que los hechos certeros deben encajar, para serlo, en el marco de su época. Con este estado anímico nos ponemos a mirar el pasado de la literatura española del siglo XIX. Considerando que debemos atender, antes de decidir el movimiento crítico inicial, a aquellas características y a aquellos hechos que, por expresión acabada de la época, la superen en cierto modo, mirando al futuro.

Desde luego, el siglo XIX antójasenos de crítica difícil. Imposible reducirle a una línea ideal. Porque si hay algo que domine entonces, es lo varío y multiforme. Levántanse en él los hechos más dispares, que llevan también, naturalmente, a la disparidad de criterios. Hoy semeja ese siglo XIX una cosa análoga al punto donde se hubieran encontrado reunidas todas las cosas que el hombre ha manejado siempre. Esas cosas, patrimonio humano, conviven en la época que abarca desde 1830 a 1899. Conviven destruyéndose. Hay, de una parte, el anhelo de persistir, que signa el romanticismo. De otra, vemos la limitación de la vida humana a la misma vida humana, hecho que inspira el naturalismo literario. Ambas tendencias saltan al siglo XX como un chispazo. La guerra europea de 1914—principio racional del siglo XX—, que tantas cosas ha acabado, acabó tam-

bién con ellas. Ahora, se pregunta el espíritu alerta: ¿estamos al final de una época o en el comienzo de un nuevo Renacimiento? Eludamos la respuesta, dejando la contestación para otro lugar propicio.

Por lo que a España se refiere, vemos un siglo XIX sin estilo. Actúa de comparsa europea. España, que no ha conseguido más que dos cosas, la mística y la novela picaresca, ostenta un período romántico lleno de opacas personalidades. Quizá Bécquer encajó exactamente en el marco de su época. Realmente, el poeta de las "Rimas" no es apenas poeta español. El resto de los románticos parece hoy desviado en inquietudes políticas y revolucionarias. Hacia 1886 llega a nosotros, íntegro, el vendaval naturalista que Zola soplara desde París. El romanticismo había extenuado al hombre, poniéndole un poco en todos los caminos. Quiso el naturalismo limitar el hombre a sus posibilidades humanas, meramente humanas. Por eso puede decirse que los románticos aspiraban a una visión inédita del universo, mientras que los discípulos de Zola, lejos de la metafísica romántica, aceptan los hechos como única manera de realizarse el hombre.

Mirando ahora el crepúsculo del siglo XIX bien se ve que el naturalismo llegó a España en forma de novedad. Pretendióse nacionalizar. Tuvo, claro es, algunos detractores: todos manifestaron que la forma suprema de la literatura ibérica es el realismo. La grandeza y la limitación de España está en el realismo. Apreciòse entonces el naturalismo como una deformación óptica de la vida. Era un movimiento moral que a España no debía interesar. Porque entre nosotros los valores morales no han tenido jamás una segura determinación.

¿En qué actitud se encontraba, pues, el realismo ibérico frente al naturalismo francés? Aquél es meramente una cosa racial. El naturalismo toma la vida

como una epopeya. Recuérdese una novela de Zola —"La Taberna"—donde los lectores actuales encontramos un latente acento épico. El realismo mantiene al hombre pegado a la vida animal. Lazarillo de Tormes, por ejemplo, no domina la vida, no está por encima de ella, porque cada acontecimiento le sume en un conflicto. De aquí la ausencia de metafísica que se nota en la mayor parte de las novelas españolas. Un escritor realista es un pobre diablo obligado a mover unos cuantos muñecos. Por mucho que les maneje, ellos serán siempre él. Además, debe seguir en esa manipulación de muñecos ciertas normas de la vida. Mira ésta a través de sí mismo. No se ve a sí a través de la vida, como ocurre al escritor de nuestro tiempo. Gracias al realismo la novela es un género crepuscular. Llevamos muchos siglos de copiar la vida tal cual es, mejorando siempre el desenlace novelesco. Porque el novelador interviene siempre en su novela realista poniendo un final imaginativo o meramente fantasista. De aquí—repito—nuestra pobreza novelesca durante el siglo XIX. Se anhela entonces la paz del lector, no el desasosiego que buscará el naturalismo. Desde luego hay que anotar esto: el realismo español del siglo XIX es un lejano reflejo de aquél otro que encierra la novela picaresca. Es un realismo burgués, apacible. Mientras que la vida de Guzmán de Alfarache puede traer alguna inquietud acerca de los valores morales, las novelas de Pereda, pongo por ejemplo diáfano, están llenas de ese optimismo que cree a la vida la mejor de las vidas posibles. En el siglo XVII se parte del pesimismo para acercarse a la vida, mientras que en el XIX se hace desde el optimismo.

Hemos dicho que el criterio romántico multiplicó el anhelo del hombre por incorporarse el universo. Pues bien, el naturalismo, que llega luego, resume la actitud de quien se limitara a ver sólo un valor—el

humano—en el contorno universal. Por eso, mientras que el romanticismo encierra valores estrictamente morales, el naturalismo puede señalarse como una inquietud ética. Véase cómo en la técnica literaria apenas introdujo inquietudes. En cambio, actúa enérgicamente, haciendo colaborar al lector, sobre esas otras inquietudes que sugiere el espectáculo de la vida. Por otra parte, descúbrese como un movimiento racional. Camina del "por qué" al "para qué", evidenciando una falta de orientación suprema para marchar por la vida. Concretaríamos, pues, nuestro juicio sobre el naturalismo haciendo constar que simboliza el momento del crepúsculo fin del siglo XIX. El hombre se encontró entonces como quien después de una larga caminata sin fruto hállase los pies sangrantes. Debió recogerse en el regazo de la razón, única cosa siempre propicia al hombre.

II

La generación de escritores españoles llamada del "98" es una chispa de la hoguera europea que salta a España. Curioso resulta ahora observar cómo cada uno de ellos reacciona ante el contorno nacional, descubriendo un lastre de influencias extrañas. Pero en todos puede notarse el ideal europeo obrando sobre un fondo de elementos tradicionales. La generación del "98" es un anhelo de realizar todos los valores españoles. Intenta revitalizar la agostada vida española. Este es un hecho indudable. Quiere hacerlo partiendo de las características raciales, de los estrictos valores ibéricos. Por eso se ha dicho que Larra, y en general todos los escritores que se hallen en rebeldía con su momento, es un centinela avanzado del "98".

Es indudable que la guerra de España con los Estados Unidos descubrió la íntima miseria de la vida española. Viene entonces la generación del "98", que había bebido vitalidad en países extraños, siguiendo la huella de magníficos espíritus. Los escritores que la forman intentan descubrir el fondo racial hispánico. Por eso se dice que tal generación fué un movimiento para acercarse al pueblo, que encierra, como la aristocracia, lo más puro de la esencia racial. Eso es el "98": un anhelo de descubrimiento racial, de hallazgo de elementos sobre los que poner gérmenes revitalizados. Escritores como "Azorín", de

espíritu anarquizante, pueden decir entonces que han descubierto el sentido ibérico, humano mejor, del Romancero y la Edad Media hispánica. Inténtase, no una renovación de valores, sino una poda de esos valores. Inténtase llegar a lo más profundo de la vida española para ponerlo en la superficie como máximo ejemplo de vitalidad. Por eso entonces, siguiendo el movimiento iniciado en el siglo XVIII, se hacen más patentes las diferencias entre el pueblo y el Estado español. En 1898 se han separado para no unirse jamás. Aquél alejóse de éste, mientras que éste ignora al primero. Está de espaldas a él.

Nota esencial de la generación del "98" es el primitivismo. El hecho es bien lógico, puesto que aquellos escritores intentaron huir del momento para hallar, en la fuente originaria, el prístino valor ibérico. Saltáronse, pues, el siglo XIX, lleno de un realismo pueril y burgués, el XVIII, que simula un falso paso hacia una naturaleza convencional, el XVII, de Góngora, poeta de mosaico, para caer en el XVI y en el Renacimiento, que sorprendió en nuestro país un magnífico movimiento cultural. Simula, pues, el movimiento noventa y ocho, una vuelta hacia aquellos elementos profundos que forman algo así como el área histórica de un pueblo. Este primitivismo se realiza en la curiosidad de aquellos escritores hacia el pueblo, hacia los pintores primitivos, hacia determinados hombres, como el Arcipreste de Hita, que fueron demasiado modernos ya en su tiempo. Así, "Azorín" quiere sorprender el ritmo y el habla de los humildes, Baroja pone en sus héroes la pasión del hombre primitivo y Unamuno se hace un pequeño laboratorio filológico, donde se encierra con la tradición y lo castizo. Entre todos forman, según he dicho más arriba, una generación de escritores que salta a España de la hoguera europea, queriendo prender en lo más fundamental del espíritu ibérico.

III

Debiéramos citar ahora sintéticamente todos los signos que, en compañía del primitivismo, informan la generación del noventa y ocho. La afición a lo primitivo no fué, sin duda, la mejor conquista estética de aquellos escritores. Resalta entre todas porque, sin ser la más importante, es la más característica. Por lo menos, lo es así en lo que a la parte estética se refiere. La generación que nos ocupa tiene también una fisonomía social. Sirvió, sin duda, de conciencia en los momentos desastrosos de nuestro fin de siglo, después de la firma del Tratado de París, término de la guerra con los Estados Unidos.

Pero un escritor hay—Valle Inclán—cuya obra carece de espíritu negativo acerca de las realidades españolas. Todos los restantes traían a las letras una especie de frenesí crítico, henchido de vejaciones que, en un principio, fueron tachadas de extranjerizas. Realmente se nos ocurre, mirando esta generación, que la única manera de revitalizar las cosas es combatirlas, negarlas.

Baroja, "Azorín" y Unamuno quieren, en cierta medida, incorporar a la vida del mundo la vida y literatura españolas. Irrumpen en aquélla y en ésta con un gesto bárbaro, demolador. Una vez dentro, quieren ensanchar sus límites, haciéndoles universales. Idéntico ímpetu movía a escritores del siglo XVIII co-

mo Nicolás Fernández de Moratín. Pero hay entre esos ímpetus una diferencia: los escritores del XVIII descubren una ideología extranjera en el movimiento, mientras que los del noventa y ocho reaccionan sobre un elemento tradicional. Encierra, por eso, la generación, un sentido ético. No busca lo ajeno, como aquéllos, sino lo propio, lo peculiar. Por eso se fija en el pueblo y en lo primitivo, porque en el pueblo y en lo primitivo es donde aguarda la esencia universal. Alguien ha dicho que la generación del noventa y ocho quiso hacer universal la literatura española.

IV

Trajo para las generaciones posteriores el comienzo cronológico del siglo XX una revolución de la sensibilidad. He dicho el comienzo cronológico de nuestro siglo para hacer constar ahora que éste no ha comenzado sino hace unos cuantos años, después de 1914. Esta revolución aludida es la obra inmediata del noventa y ocho. Semeja algo así como el hecho de su vitalidad. Bien puede decirse que las revoluciones, de cualquier índole que sean, apresuran el fermento de la sensibilidad. Cambian el ritmo de las cosas, le hacen más vertiginoso para darle mayor decisión. Así es, al menos, la fisonomía de toda revolución. Estéticamente, la generación del noventa y ocho anuncia una en la literatura española. Aquélla forma, por decirlo así, un bloque homogéneo que escinde ésta. Rasgo sintético del movimiento revolucionario aludido es la limitación. Por eso se observa en escritores como Baroja, colocados siempre en pugna latente con el contorno hispánico, que pretende incorporarse, dando realidad al fondo más insobornable—como él diría—de la realidad española. Por otra parte, el hecho de que ocurra así dice ya que fué como un momento de detención en el curso de la vida. Ocurrió entonces lo que hoy, según analizaré más adelante. Y es que nos hemos detenido para sa-

ber qué hay en nosotros del pasado que pueda integrar el futuro.

En general, la época del 98 presenta analogías con todas aquellas que están para el historiógrafo a principios de un nuevo renacimiento. Igual ocurre, tratándose de Europa, después de las guerras napoleónicas. Hay en aquel momento un poco de duda y de indecisión. De este empaque dubitativo iba a surgir, con toda energía, en forma de límite máximo de la vida, iba a surgir—repito—el romanticismo.

En el 98, limitándonos a España, surgió la visión rejuvenecida de una España puesta sobre sus mismos fundamentos. Por eso, por la nueva visión de una sensibilidad agudizada, descubriéronse al Greco, a Góngora y al Romancero medieval. Algunos críticos hácense eco de la eminente dirección humanista de nuestro magnífico Renacimiento. Después, la filosofía pragmatista pone en dicho movimiento de desnudez, una intención vitalista, llevando a la consideración de que los hechos del pretérito no existen si, al mismo tiempo, no pudieran serlo del presente.

Apuraríamos las analogías entre nuestra época y el principio del movimiento noventa y ocho. Empero, no es ésta nuestra actual intención. Hacemos constar la analogía por el mero deseo de enjuiciar, en un solo juicio, el comienzo—o el fin, ¿quién sabe?—de dos épocas distantes.

Es indudable que el noventa y ocho trajo una renovación de los valores culturales españoles. Además de esa renovación obsérvase entonces un deseo de incorporarles a un sentido francamente universal. Hacer que España sea España, llevando sus valores, después de conseguirlo, en el cauce universal, es la intención de aquellos escritores. Descúbrese la Edad Media. Por lo menos, el sentido dramático, henchido de fermentos, de nuestra época medieval. Llégase también a la conclusión de que España sólo dos co-

sas ha hecho con ímpetu profundo, ya de inspiración racial: el espíritu místico y la novela picaresca. Las dos cortaduras que escinden nuestra historia literaria—gongorismo y conceptismo—señálanse en forma de dos crisis de la sensibilidad.

Se halla en Garcilaso un fondo de tierno humanismo del que saldrá, llevado a distintas latitudes geográficas y mentales, la dirección de la entera poesía lírica española. Revísase el teatro, hallándole puro y prístino en los ingenios anteriores a Lope. Penétrase el sentido del auto sacramental, esa fiesta sensual de la religión. En una palabra: la generación del noventa y ocho puso en contacto su momento con todos los momentos que pudieran llamarse compendios de una época y aun de una sensibilidad.

Por otra parte, llevóse a cabo dicha labor de revitalización, en medio de un férvido sentimiento de liberalismo. Mejor dicho, de libertad, ya que este último vocablo muestra matiz ampliamente humano. Tendióse hacia el pueblo. Fué una intervención de la ciudad en el campo. El pueblo es siempre algo análogo a un crisol donde se elaboran los productos más antiguos y más modernos. Porque, por una parte, toca en el fundamento, mientras que por otra, lo hace en la superficie de cada época. Sintéticamente, pues, ¿cuál es la actitud de un hombre del noventa y ocho? Sin duda es negativa. De no ocurrir esto, estará erizada de negaciones. Para un escritor de aquellos la negación supone, sin duda, el momento; pero en la serie de negaciones que cada uno de ellos trajo a la literatura puede verse el anhelo de conseguir una afirmación, un valor afirmativo. Así, "Azorín" se detiene en Larra. Esta es su gran afirmación. Unamuno lo hace en la mística; Baroja, en los primitivos, etcétera. Todos, es cierto, negaron la vitalidad del momento. Indudable. Pero querían buscar a esa ne-

gación una lontananza afirmativa. Y la encontraron.

Desde luego, la generación del noventa y ocho se ha ido traicionando poco a poco. Hoy descubre un panorama desigual, rico en sugerencias, aunque ellas estén alejadas de un ámbito estético. Aquellos escritores, que un día el azar y la ambición reunió alrededor de la mesa de algún café, actualmente encuéntranse distanciados. Entonces, en los primeros tiempos, simulaban una pureza hercúlea que luego, a medida que fueron colocándose en la vida, iban desdeñando. Se asustaron de un gesto de Hércules para caer en el gesto de Judas. Ejemplos: Puédese citar el de Maeztu, cuyas coqueterías sobre el dinero y el hombre rico le han puesto en un cargo oficial. Luego llega "Azorín", hombre manchego, de mezquinas pasiones, vendido de continuo por su imaginación de calderilla. Más tarde, un escritor sin sensibilidad, Baroja, resuelve su literatura en una negación universal. Todavía ignoramos qué es una idea del autor de "Zalacaín, el aventurero". Siempre las ideas encierran un gérmen afirmativo, además de belicoso. El se queja en lugar de afirmar. Prefiere el rincón de bilis a la lucha afirmativa. Carece de cordialidad y, además, es un decadente. Entusisma a los diez y ocho años, a los veinte aburre y a los veinticinco se nos figura estúpido. Escogeríamos de entre todos los escritores de la generación "noventa y ocho" un sólo valor realmente humano: Unamuno. En él hay una identidad entre la idealidad del hombre y la realidad del esfuerzo literario. Es el único hombre de todos los que forman el grupo noventa y ocho. Y es, todavía, el único que sigue ostentando máxima calidad humana. Todos los demás—Baroja, "Azorín", Maeztu—han convertido en estéril la juventud.

III —SEGUNDA MEDITACIÓN

I

Estéticamente, la generación del noventa y ocho es una gran montaña en una llanura. Antes de llegar a ella atravesamos un áspero paisaje. Después, repítese la misma perspectiva de ese áspero paisaje. Mirando el entronque cronológico de los siglos XIX y XX hay razón para decir que la Historia se hace en algunos momentos aislados. Parece tomar de ellos la norma y el ritmo. Todo lo que consiga después de ocupar unos será, a lo mejor, un declive que la lleve a la cumbre de otro momento un poco más lejano. Así, la generación del noventa y ocho es una cumbre, donde se llega por un declive desde el romanticismo. Hay luego otro declive hasta la generación llamada del novecientos. ¡Qué panorama tan distinto presentan ambas!

Someterlas a una comparación vale tanto como esterilizarlas. Ambas se han realizado, que es la única misión del ser vivo. Y se han realizado disparándose con vista a un mismo centro común, que es una fecha: 1900. Es indudable—repito—que las generaciones del noventa y ocho y novecientos ostentan perspectivas divergentes. La primera, según hemos visto, puede señalarse como un momento de detención en el que se persigue ahondar en el fundamento racial. Interesaba entonces, por ejemplo, una novela que fuera española, eminentemente hispánica, pero con

de decirse ironía, escepticismo o amargura. Pero es aire universal. La generación del novecientos presenta idéntico espíritu de libertad que la anterior. Este espíritu, bueno es decirlo, resume las conquistas de los escritores del noventa y ocho. Pone aquélla, empero, dicho anhelo de libertad en una intención que no es hispánica sino por su geografía. Escritores como Ramírez Angel o José Francés nos parecen hoy muy alejados de la corriente que une a hombres tan alejados por el tiempo como el Arcipreste de Hita, Larra y Baroja. Entre estos últimos, todos los críticos lo han reconocido, hay algo de idéntico que puede decirse ironía, excepticismo o amargura. Pero es imposible decir que el novecientos continúa la literatura española, buscándola un cauce más amplio. Antes bien, la escinde en lugar de continuarla. Además, dicha generación novecentista está despojada, para el espíritu actual, de todo anhelo de valores morales. Carece de ímpetu ético. Inicia, por ello, una época donde todo va a ser máximamente literario. Rubén Darío, por ejemplo, es el poeta más literario de aquella época literaria.

Desaparece, pues, con el novecientos, el elemento racial, cuya revitalización se buscó en el noventa y ocho. Con él, desaparecen asimismo las características que pueden llamarse históricas, y que, según se dice más adelante, acompañaban a aquella generación. En cambio surgen entonces en el mapa intelectual español algunos rasgos que vivirán entre nosotros hasta hoy, en que hemos vuelto la cabeza en busca de ese elemento perdurable que señala, en una literatura, lo más autóctono, al propio tiempo que lo más elemental.

Preocupa a los escritores del novecientos la literatura. Unicamente la literatura. Por eso su generación se ha llamado la más literaria. Todos ellos se sienten unidos, por encima del Pirineo, a la vieja

Lutecia, donde el hombre de cualquier país encuentra la capital del mundo. En principio, el novecientos resume una nueva latitud geográfica de París. Hoy no puede ocurrir así: el español, hombre genésicamente desarraigado de todo, se encuentra aún más desarraigado en la ciudad del Sena. Le parece ésta, siempre, la ciudad de tránsito para el mundo entero. Pero sólo eso: una ciudad de tránsito. Lejos estaban de opinar así escritores como Hoyos y Vinent, al menos en tiempo de sus primeras novelas. Vemos cómo la novelística de este escritor se ha formado en la confluencia de dos cauces: Lorrain y Wilde. Puso sobre esa confluencia un paisaje español, sin duda un poco literaturizado: sangre, oro, pasión y violencia. Idéntico fenómeno se observa en los escritores que forman el resto del grupo. Aportan una sensibilidad extranjera a la sensibilidad nacional. No colocan ésta sobre aquélla—al revés hicieron los del noventa y ocho—, sino que cuidan de que ambas aparezcan mutuamente inconfundidas. Todas estas características resumen, claro es, la fisonomía eminentemente literaria arriba señalada. Descubren, además, cuál ha sido, en síntesis, la trayectoria de escritores como García Sanchiz, chispa de la hoguera de París que nos trajo aquí el viento y que ahora, volviendo la espalda a su propio pasado, quiere buscarse un fundamento racial. En el fondo, de la misma manera que todos inician su vida literaria con una idéntica postura, se observa que hoy, ya definitivamente orientados, se preocupan de ahondar antes que de desplazarse, achaque el último de cosas jóvenes que aún no encontraron su asidero junto a las demás.

Entre la generación del noventa y ocho y el espíritu racial hispánico, no hay distancia. Ambos se suceden inmediatamente. Pero entre el grupo del novecientos y ese mismo espíritu hay una gran curva

descrita por aquéllos, disparándose desde Europa. Traen los del "98" un caudal negativo que abandonan sobre el estrecho cauce de la vida española, por lo cual convierten casi la generación en un movimiento vagamente teológico. En cambio, los escritores del grupo novecientos aceptan, aunque con actitud negativa, la vida española. Pero esta actitud negativa destácase suavemente en cierta pasividad. Antes que intervenir en la vida real, intervienen en una órbita meramente literaria.

Obsérvase también que; en lugar de un intento universalista, hay en el novecientos un anhelo extranjerizante. Obra el novecientos desde fuera de España para una España sin españolismo. Sucede al contrario en el noventa y ocho: quiérese entonces una España henchida de hispanismo. Esta observación ahonda, por decirlo así, las diferencias entre ambos momentos. Completaríanse añadiendo que llenan el noventa y ocho ciertas pretensiones éticas, mientras que el novecientos, careciendo de latitud objetiva, semeja un movimiento limitado a la literatura, sin consecuencia en la vida general; movimiento abstracto, pues, para la colectividad. Fué, por tanto, un gesto de individualidades movidas, no para un mejoramiento colectivo, como en el noventa y ocho, sino por individuos aislados, superiores al medio.

II

Según los escritores del novecientos, los escritores del noventa y ocho habían fracasado en su intento valorativo y universalista respecto de la literatura española. Inspirados, sin duda, por el pensamiento del fracaso, limitaron su actitud a un panorama literario. Por eso el movimiento novecientos es de raigambre aristocrática, mientras que el llevado a cabo por el noventa y ocho representa más la esencia racial, que no es solamente aristocrática, sino aristocrática y racial al mismo tiempo.

Hoy vemos más cerca de nosotros a los escritores del novecientos. Quizá también vemos en nuestra proximidad a todos los escritores que se hayan sentido diferentes al contorno: ejemplo, Góngora. Hay en el poeta de Córdoba una evolución de la sensibilidad, iniciada ya en Garcilaso y puesta en fermento por Herrera. Aquél es un poeta contemporáneo porque redujo la poesía a imágenes. Conste que no por este perfil le vemos a nuestro lado, sino que sucede así por su actitud ante el contorno. Actitud que tomamos en bloque. Resumimos, pues, asegurando que lo diferente al contorno, no por distinta magnitud, es lo que está próximo a nosotros. Los escritores del novecientos no eran diferentes al contorno: aparecen sobre él, mirando a lo lejos. Y sucede así porque están de pie sobre él con el único objeto de mi-

rar a lo lejos. Los del noventa y ocho se han separado del contorno como el pintor se aleja de su lienzo: deseando abarcarle en perfiles sintéticos.

También puédese observar distinto matiz, que bien debe llamarse humanístico, entre los escritores que uno y otro grupo introducen en España. Los que forman el grupo noventa y ocho muestran un interés, en líneas paralelas, hacia lo más español y lo más universal. Por eso, se descubre el Greco al mismo tiempo que la novela rusa. Los escritores del novecientos traen, en cambio, a nuestro país gentes de espíritu literario antes que de espíritu simplemente humano: D'Annunzio, por ejemplo. Valle-Inclán, único escritor literario del noventa y ocho, también había hablado del mediterráneo literato de "Las vírgenes de las rocas". Pero toca a José Francés elevar a categoría literaria lo que a Valle-Inclán sirvió, únicamente, de anécdota. Naturalmente, los escritores extranjeros predilectos del novecientos traen una peculiar manera de sentir que pronto aparece en novelistas como Insúa, García Sanchiz y Hoyos Vinent. Dando, además, al grupo entero un carácter sensual. Que esto—sensualidad—resume todas las conquistas hechas por el novecientos. No existe el problema sexual en la literatura del noventa y ocho. Al menos no figura, por decirlo así, el motivo madre. Mientras que los escritores del novecientos dividen la vida clavando en ella la angustia del sexo, hombres como Baroja dan al problema sexual—llamémosle así—una intención metafísica. Insúa, Hoyos, Sanchiz y Francés son grandes sensuales. El hecho es indudable. La literatura que cada uno presenta es eso: sensualidad temperamental. El espectáculo del mundo está dividido para ellos por el sexo. Toda la moral que han hecho arranca también del sexo. Resumen el arte en una condición sexual.

Sexo y límite es, pues, el novecientos, de la mis-

ma forma que ética y racialismo es el noventa y ocho. Aquél queda, respecto de éste, en algo así como un instrumento para la vida, mientras que el segundo es un sentido íntegro, metafísico de la misma existencia. De Baroja o "Azorín" puede obtenerse un fondo racional, una actitud filosófica. De Francés puede conseguirse, en cambio, una sensibilidad. Falta al novecientos reserva humanista. Tiene, por otra parte, demasiada literatura. Casi es un movimiento de gabinete, de cosa, en suma, hermética. Margina el noventa y ocho un alarde humanista. Tanto que hombres como Unamuno o Baroja semejan hoy haberse perdido en las sendas literarias. En aquellas que atañen a la literatura considerada, según se ha dicho, en forma de instrumento.

III

Por otra parte, véase cómo en el novecientos existe algo que le califica como movimiento preceptístico, sujeto a cánones de escuela. Es, en una palabra, una evolución de la técnica literaria. Pero sólo de la técnica literaria. Preciso es no olvidar este perfil. Que, por cierto, destaca tanto al grupo novecentista en la historia de las letras.

Observamos en José Francés, en García Sanchiz, el anhelo de escribir bien. Gramaticalmente, preceptísticamente, bien. Aportan, los escritores del grupo, innovaciones literarias. Pero que caen en la órbita de lo que se llama técnica. Hacen del océano que trajeron los del noventa y ocho a las letras, un pequeño mediterráneo cruzado de olas peinadas, pulidas, disciplinadas. Baroja cruza con aire anarquizante por la disciplina gramatical, mientras que Antonio de Hoyos puede haberla aprendido antes de desdeñarla. Los escritores del novecientos preséntansenos con gesto ciudadano: son gentes contentas de la vida, amigos de la mujer y del amor, un poco amorales, si se quiere, que llegan para hacer un arte correcto, donde domine el matiz y el sexo. Les falta el sansonismo de los escritores del noventa y ocho, siempre un poco primitivos, que llegan a la literatura empuñando una clava. Aquéllos no derriban nada: están borrachos de vida, que es una borrachera

arquitectónica. Estos, por el contrario, lo han derribado todo a su paso. Constituyen, por ello, la conciencia de una época. Porque sólo la conciencia es quien puede derribar.

Integra el noventa y ocho, además, una exaltación general de la vida humana. Trae una literatura esa época cruzada por todas las fuerzas. Es tanto panteísta como cristiana: no presenta una firme dirección intelectual, como el novecientos, disparado hacia la técnica literaria, sino que quiere ser un poco todas las direcciones posibles. Esto se llama, sin duda, exaltación. Opondríamos a dicho anhelo la limitación, ya anunciada, que aporta el novecientos, movimiento más rígido, más de minoría, cercano por ello a la norma clasicista, mientras que el otro se halla en la proximidad romántica. Semeja el fermento de lo que, más tarde, Francés o Ramírez Angel han de presentar en sus novelas. La razón de que así ocurra es, quizá, aquella de que no se conoce sino lo que se crea.

IV

Gracia, no fuerza, caracteriza, sintéticamente, a los escritores del novecientos. Descubrimos también en ellos una tendencia hacia lo personal. Cada uno trata de resaltar el propio individualismo, como único gesto certero que conviene al hombre. Anuncian así el matiz general del momento presente, en que todos los valores se han rasgado con la lanza ágil del individualismo. Ahora, ser uno, uno mismo, es lo que nos incumbe. El blanco ideal de nuestros días. Un imperativo de que el ser cumpla el ser, descubrimos en el arte y pensamiento actuales. Debemos mirar a los escritores del novecientos como precursores del individualismo contemporáneo. Individualizar es el gesto unánime del novecientos. El noventa y ocho semeja, en cambio, un individualismo colectivo.

V

Fué el novecientos, por encima de otras tendencias, una máxima tendencia hacia cierta especie de equilibrio vital. Trató, en una palabra, de organizar la vida, que había quedado desorganizada después del movimiento noventa y ocho. Esto le asemeja, es indudable, a nuestra época, que está llena de un poderoso ímpetu constructivo: la ética, que es la síntesis de las cosas humanas, ha perdido ahora su categoría imperativa para quedarse en un mero accidente. Preciso es colocarla de nuevo en su antiguo lugar.

Separa nuestra época del novecientos el hecho de considerar distintamente la aludida categoría de la moral. El novecientos es la consagración del optimismo de la vida mediante un sentimiento: el amor. Entonces, todo aquello que puede servir para encajar perfectamente al hombre en los motivos de la existencia, cobra una imponente importancia. Como he dicho, el papel del hombre durante el noventa y ocho es destruir; organizar es el que le concierne en el novecientos y crear es el que ahora podemos señalarle. En cada uno de ellos puede verse una distinta valoración de los hechos y de la actitud humana para con el contorno universal. Acordes se encuentran los tres en esto: en la consideración de que el hombre es superior a la naturaleza y a la vida misma.

IV.—ÉTICA Y ESTÉTICA: V. GARCÍA MARTÍ

I

Ahora, cuando el término "filósofo" parece caer extramuros de la inteligencia, conviene aplicar a escritores como Victoriano García Martí el nombre de pensadores. El término "filósofo" indica, sin duda, una actitud sistematizada, algo rígida, puesta en una arquitectura peculiar de la razón. El filósofo necesita del sistema; es decir, de la sumisión del mundo a conceptos racionales. De no ocurrir así, el filósofo queda, meramente, según ocurrió a Sócrates, en pensador.

Existe, pues, entre las categorías de filósofo y pensador, una distinción de actitudes. Todas puédense encontrar analizando la obra literaria de García Martí. Resalta en el filósofo, en primer término, un interés universal. Cósmico, según la palabra de nuestros días. Según se ha dicho ya, el espíritu filosófico es un apasionado del hecho. Pero del hecho en abstracto. Este apasionamiento llevará al filósofo a encajar el hecho dentro de un marco racional, donde, al adquirir caracteres de símbolo, aparece la metafísica. El pensador está más sujeto al hecho pertinente, al hombre. Como Sócrates, descubrirá siempre una orientación hacia la ética. Dentro de la órbita humana hallamos, pues, el punto que descubre el pensador. Queriendo, claro es, ordenar todos los actos humanos en vista de un acto final. Por otra

parte, el filósofo considera al hombre en forma de accidente cósmico. El pensador sólo ve al hombre sobre la tierra.

Victoriano García Martí es, repetimos, un pensador. Procura siempre inducir a la meditación. No pretende comunicar a sus lectores una ciencia sistematizada. Puede repetir, sin duda, la frase de Sócrates, según la cual el pensador griego confesaba ignorarlo todo al confesar su ignorancia. Posee el arte dificilísimo de acomodarse al carácter de cada lector, porque escribe en el lenguaje que requiere la investigación común. Esa humildad de exposición que hay en libros como el titulado "De la felicidad" sabe atraer la voluntad de los hombres de más variado temperamento. Pudiera ser su autor, al igual que Sócrates, máximo arquetipo de pensadores, un reformador de costumbres. García Martí se considera superior a sus lectores, pero únicamente porque sabe la existencia de una verdad válida para todos los hombres. Su arte tiene algo de partera. Aspira a despertar el sentido y el deseo de conocer la verdad y no a comunicar algunas ideas. Por eso, alguno de sus ensayos—llamémosles así, según la fraseología actual—termina en una interrogación, habiendo comenzado con otra. Quiere inclinarnos al amor de las cosas mediante la severa entrega a una verdad sobrepersonal. Se sirve de un lenguaje sencillo para llegar a la determinación exacta y precisa del concepto. Desde luego, cree en la fecundidad del concepto para orientación de la vida. Puede decir, como Pitágoras, que el hombre es la medida de todas las cosas. Busca en el hombre la razón, que es inmutable e indistinta, pues, según él, las diferencias del sujeto pensante acaban precisamente donde empieza el verdadero pensamiento.

Aparece, sobre todo, disparado en una intención ética que, según se ha dicho, signa el espíritu pen-

sador. La ética nace para García Martí en el obrar conforme a la razón. Concibe por eso la inteligencia, o el saber, como algo que penetra al hombre en su totalidad. En el sentido de este escritor, quien no procede de acuerdo con lo que conoce, demuestra que carece en absoluto de conocimiento.

II

Todavía no ha pensado en darnos una síntesis de sus doctrinas. Sin duda, el sistema no es designio de su obra. Para mí su actitud es la de un personaje, un tanto irónico, triste y metafísico, que hubiera sido invitado a las fiestas de la vida. Ha contemplado, sin duda, esas fiestas. Pero lo hizo desde el propio mundo interior. Dando, así, a los restantes invitados la impresión de que actúa como espectador. Sócrates descubrió, a lo que parece, la razón humana. Después, quiso ponerla en el camino de la verdad. García Martí, que, de idéntica manera que Sócrates, es un pensador—es decir, un hombre que se cultiva a sí mismo en las fiestas de los hombres—, quiere descubrir una verdad que bien pudiera decirse integral. Porque está formada por todas aquellas cosas de la vida que cruzan la existencia de cualquier hombre. Quiere, en una palabra, descubrir la felicidad. Por eso estima que el conocimiento es una virtud y que hacia ella debe guiarse el hombre. Esto nos permite considerar inmediatamente cuál es la actitud de García Martí respecto a la moral y a la religión tradicionales. Sólo una acción guiada por el conocimiento, dice, puede alcanzar con seguridad el carácter de lo justo. Cree que en el fondo de la moral tradicional y en el idioma patrio laten muchas verdades. Nosotros estamos obligados a descubrirlas per-

sonalmente, y a no aceptar la tradición de una manera ciega e inconsciente. Puede ser religioso, pero dentro de la más completa libertad de pensamiento. Exige que el hombre tenga a la vida por un feliz hallazgo. Vivir, según él, señala el más noble de los oficios humanos. En este punto, preciso es reconocer la influencia que algunos filósofos vitalistas, entre ellos Carlyle, han tenido en nuestro García Martí. Realmente, el autor de "Una punta de Europa" adoptó entre nosotros idéntica actitud que la adoptada por Carlyle y Emerson, glosadores de intuición metafísica antes que verdaderos filósofos, ateniéndonos a las señales dadas anteriormente.

Cuando se opina que la vida es, como se ha escrito, el mejor de los valores humanos, dicho está que se concede a la existencia una finalidad ética. Es decir, esta finalidad ética complementa ya aquella opinión arriba expuesta. Al menos, así lo parece internándonos en los libros de García Martí. Le preocupa de una manera constante lo que puede decirse estabilización de los valores morales que la conducta de los hombres deja entrever. Para ello parte de un hecho, concreto ya en su primer libro "Del mundo interior", publicado en 1911. Resume este libro la obra de un hombre que se ha parado a meditar. Inicia la exploración de un mundo espiritual que acaba de descubrir. Reconocemos aquí, en toda su pureza, la esencia de la órbita filosófica que han descrito todos los pensadores para llegar, desde el hecho contingente, a la necesidad suprema de la metafísica, que ha de reconocer ese hecho. García Martí era un hombre que vivía su vida cultivando asiduamente, según la frase del magnífico egoísta Voltaire, el jardín propio. La existencia, para seres así, se divide en dos partes. De una está el contorno, lo ajeno a nosotros, aunque de él saquemos el máximo tesoro para el mundo espiritual, que permanece dentro de

nosotros, marginando el contorno, cimentando sobre él una continua teoría de imágenes. El pensamiento es un refugio sublime, pensó un buen día nuestro filósofo galaico, y refugióse, del brazo de su espíritu, en un mundo interior enriquecido, además, por una solemne y jugosa soledad. Y sobre todo, enriquecido de inmutabilidad propicia, mientras que el mundo de los hechos del contorno apunta de continuo hacia un horizonte de contingencias.

El mundo interior, aquí aludido, no se descubre nunca "una vez más", según frase de un crítico de nuestros días, sino que se descubre siempre por primera vez. Así ocurrió a García Martí. Descubrió el mundo interior por primera vez al descubrir el suyo. Después de este hecho, ¿cómo puede resumirse la trayectoria de su obra? Pues, simplemente, como una constante invitación a ese mundo interior, al que nos llevan, en definitiva, el múltiple camino de todos los hechos de la vida. Conquistarse a sí mismo: he aquí el gran principio que nos descubre el escritor de "Verdades sentimentales". El principio clásico de la Etica ha sido aquel de "Conócete a ti mismo". Todos los moralistas, partiendo de él, le concedieron cierta latitud inédita. La que concierne a García Martí es ésta: "conquístate a ti mismo, buscando el fondo de todo lo que pasa a tu lado y te preocupe". El mundo sensible es sólo para nuestro pensador el camino tortuoso del diáfano mundo espiritual. Ha querido edificar el universo, no al modo metafísimo de Hegel, sobre la razón y la sensibilidad, sino sobre esa conquista interna que todo hombre necesita llevar a cabo. Resume una actitud nuevamente sentimental, porque, cuando lleva al hombre a la conciencia de esa conquista, le abandona en ella. Es, sin duda, en esa conciencia donde, por ejemplo, Descartes comenzó su filosofía. En ese punto es precisamente donde se detiene García Martí. Y lo haré lleno

de optimismo. Considerando, según se ha dicho, que la vida es el mejor de los bienes posibles, porque lleva implícita la conquista del mundo interior.

De idéntica manera que Emerson, García Martí es un pensador pasivo, puesto al margen de las cosas. Trazan entre ellas y el espíritu, que encierra el panal anímico, incansables mariposeos. Por lo demás, la vida parece ajena a ellos, que no pretenden intervenirla, llenos de un anhelo metafísico—no místico todavía—de fundir el ser en la fuente pristina del origen de las cosas. Nada hay para el hombre tan aristocrático como su propia conquista. Y nuestro pensador lleva a esa aristocracia por un lenguaje humilde, popular, semejante, sin duda, al que Sócrates empleaba en sus diálogos atenienses. García Martí es un aristócrata: elabora calladamente los frutos de la vida para convertirles en esencia anímica. Por eso su lugar en las letras contemporáneas está sin fijar aún, porque, en el fondo, podemos encontrarle en cualquier actitud intelectual al mismo tiempo que, concretamente, se evade de todas. Participa, mediante su aristocraticismo, del gesto apopular que mueve la generación novecentista.

III

Nietzsche influye en García Martí. Reconocemos en ambos, también, algunas coincidencias de ambiente. Influye aquél en éste mediante el sentido de una poderosa soledad. Tanto uno como otro son dos solitarios. Ha sido muy difícil fijar el puesto de Nietzsche en el mapa de la filosofía: idénticamente difícil es señalar en el mapa de la literatura española el sitio de García Martí. Además, algo hay en ambos que les lleva a evadirse del mundo contingente de los hechos. El primero ha hecho una conquista del hombre, lo mismo que el segundo, aunque Nietzsche haya entrado en sí mismo con un aire bélico, destructor. García Martí lo hizo construyendo, sosteniendo, por decirlo así, todas las íntimas estructuras anímicas, orientándose hacia un mismo norte: superación del hecho para incorporarle a órbitas supra-vitales. No son místicos, sino hombres transidos de su propia humanidad. Están lejos del Demonio y de Dios: el puesto que les concierne es el de ordenar las cosas para un fin simplemente humano. Cae lejos de ellos el cortejo sombrío de la teología, que suele ser, en todos los filósofos, la ruina del sistema. Son asistemáticos y ateológicos. En cambio, se nos figuran dos frutos vitales henchidos de vida. Cuando la mística florece, surge un San Juan de la Cruz. Si la vida florece, produce un Nietzsche o un García Martí.

El espíritu asistemático del filósofo de Zaratustra puede ser un gesto rebelde, mientras que en García Martí forma parte de la fisonomía general del pensamiento español. A la filosofía española la ha fallado el sistema, el rigor intelectual. Poseemos, es indudable, una imaginación metafísica—diáfana en San Juan de la Cruz, en Cervantes, en Calderón—, pero nos falta el anhelo geométrico, cartesiano, de ordenar el pensamiento. El místico español sintetiza la magnificación de los sentidos. Pero la filosofía necesita universalizar la razón, cosa exótica para un Séneca o un Gracián, que universalizaron el hecho en vista de un fin ético.

IV

Emerson pone en García Martí un ánimo de religiosa resignación. Pone también humildad, popularismo, atención al mundo sensible, rígida postura pitagórica ante las fiestas de los hombres. Hallamos en ambos, situadas en un primer término, tales coincidencias. Debemos reconocer también que están unidos por cierta analogía temperamental. No exacta, sin duda por motivos raciales. La jugosa tierra galaica ha producido un espíritu religioso, es cierto, pero panteísta, alegre, de optimismo apolíneo, mientras que el elemento anglo-sajón produjo en Emerson un aire evangélico, propio de un súbdito del ejército de la Salvación. Aquél puede gozar con los hombres en las fiestas del amor, de la luz y del dolor. Este, en cambio, se ha hecho prisionero de sí mismo en su castillo espiritual, morada que, según nuestro pensador, es, sencillamente, la torre de marfil amada de los escritores del novecientos.

Emerson sitúa su obra en el punto de una superioridad del hombre sobre la vida, en tanto que García Martí lo hace en un punto de igualdad. Cosa bien humana. Nietzsche lo hizo en un plano de superioridad de la vida, que es preciso dominar por medio del super-hombre. Falta en Emerson algo del eco trágico que Carlyle tiene para las cosas más banales de la vida, gesto que encontramos también en Gar-

cía Martí cuando trata de la felicidad o del amor, nortes donde se ha polarizado la actitud del pensador. Sobre todo, Emerson es más cristiano que García Martí. Este exalta la vida. Pero la vida por sí misma, sin concederle otras resonancias que las propiamente vitales. Vivirse a sí mismo: he aquí lo que García Martí hace al escribir. Vivirse en la vida propia es la inducción que nos muestra de continuo. Porque no aconseja—el consejo parece bien en Emerson, pragmatista—, sino que inclina al mostrarnos cómo el único camino para la felicidad está en nosotros, jamás fuera de nosotros, en las cosas que alejan al hombre del propio centro espiritual. Reduce, pues, la vida, al espíritu, a la torre de marfil anímica, y además, todas las cosas—arte, ciencia, religión—las reduce a la vida. Cae esta concepción en el ámbito de la filosofía vitalista de Keyserling, que reduce a símbolos todos los hechos, o de un Spengler, para quien el hecho histórico sólo existe en la medida en que pueda ser de siempre. García Martí forma parte del cortejo del vitalismo, del que se desvía hacia 1915, en el libro "Del vivir heroico", para fijar, como ya se ha dicho, que el sentimiento es la forma suprema de la inteligencia. Sigue en esto la corriente de la cultura hispánica, que desde Séneca, estima que la única forma de mejorar la vida está, no en la razón, sino en la elaboración de la sensibilidad. Mejor dicho, en la intervención de los postulados racionales en la vida práctica. Séneca fué un estoico, porque el estoicismo es una orientación racionalista de la acción. García Martí pone, en lugar de ese estoicismo, una serena soledad y alejamiento de la vida. Rehusa intervenir en ella mientras no sea un camino para el interior anímico.

Carlyle, Emerson, James y los demás filósofos del pragmatismo y la vitalidad pueden caer bien en el misticismo, bien en la soberbia intelectual, bien en el

anhelo egoísta de referir el mundo al "yo" personal. No ha ocurrido así a García Martí. Defiende la vida por la vida misma. Allí donde ella se encuentre, encontramos también a nuestro pensador. Quiere decir esto, en suma, que no ha edificado su obra lejos de los hombres, como aquellos glósofos citados la levantaron, señalándola como un refugio y como un sentido superior de las cosas, sino que la hace entre los mismos hombres para anunciarles que todos llevan en sí el más suntuoso tesoro. Por eso, los hombres, colectivamente, tienen para García Martí un valor absoluto ya dentro de la relatividad individual, mientras que, según los filósofos mencionados, sólo tiene importancia, en lenguaje de Unamuno, el hombre humano; es decir, el hombre al través de los restantes individuos. Desindividualizado para convertirle, así, en arquetipo.

V

Mirando la entera obra literaria de García Martí, desde las meditaciones tituladas "Del mundo interior", 1911, hasta "Una punta de Europa", 1928, sorprendemos la evolución, mejor dicho, el refinamiento y agudización de su inicial actitud de pensador. La palabra meditación es la que conviene para distinguir la labor intelectual de hombres como el que nos ocupa. Meditar es pararse ante un hecho, indudablemente porque ese hecho ha intervenido en la órbita nuestra. Porque, en una palabra, ha coincidido con nosotros. Esto, meditar, es lo que ha hecho García Martí desde 1911. Informa tal meditación un gesto inicial que, a medida de avanzar el tiempo, se torna en actitud. Ya hemos dicho que su gesto primero tiene un aire aristocrático, elevado, puro. Descubre una orientación plenamente ética, sugerida, sin duda, porque el autor está interesado por el mundo de la voluntad. La manera como ha de vivir el hombre, y por ello, una teoría de la acción, descubre el primer gesto del pensador. En un principio, García Martí quiere poner al hombre de acuerdo con la vida: por eso le preocupa la volición y la ética. Aconseja el cultivo del mundo interior solamente porque, dentro de él, nos encontramos en refugio contra las incertidumbres y el continuo desenvolvimiento alógico de la vida. Un libro como "Del vivir heroico" (1915) des-

cubre una incansable persecución de la lógica de la voluntad para el hombre preocupado de sí mismo y de las cosas que le rodean. Hacia 1915 vemos cómo este anhelo por la acción señala un derrotero inédito. Entonces descubrimos que García Martí está en la proximidad de los filósofos vitalistas. Exalta la vida por la misma vida. Aquí la ética no es el cauce de la existencia, sino que esta misma es lecho y río a un mismo tiempo. Ya no está el pensador intensamente preocupado por la acción dirigida a un fin. Le preocupa, en cambio, la acción por la acción misma. Después, en sus libros posteriores, García Martí muestra el pensamiento agudizado, batido en el yunque de meditaciones pretéritas, orientándose hacia normas estéticas. Así, en el que lleva por título "De la felicidad" pretende guiar la vida hacia su conquista por medio de la belleza. El anhelo ético, descubierto en el gesto inicial del pensador, queda ahora en el pasado. La belleza es la forma suprema del bien y por la belleza ha de resolver el hombre todas inquietudes de amor, felicidad y dolor.

VI

Tres momentos señalamos, por tanto, en la obra de García Martí. Es indudable que todavía no ha llegado aquélla a su término, porque, movida como está por un anhelo de eternidades, su único blanco es el infinito. De otra manera podríamos proyectar cómo se nos muestra la obra del pensador galaico. En primer término, describe una recta que asciende desde la contingencia del hecho a lo absoluto de las normas. En este punto aparece su primer libro. Después descubrimos que la ascensión de esa recta se ha convertido en una línea horizontal. Entonces vemos al pensador que está buscando en el hecho la razón de sí mismo. Aquí señalamos en la cronología de las meditaciones el puesto de los años anteriores a la gran guerra europea. Más tarde, la línea horizontal desciende otra vez a la contingencia del hecho, llevada, sin duda, por el anhelo de descubrir en cada uno una norma de eternidad. Un símbolo, en una palabra. El porvenir de García Martí hállase ahora, es indudable, en ahondar, no en dispararse de nuevo, como al principio, en todas las latitudes inéditas. Ahondará en esas latitudes conseguidas a su actitud filosófica, considerándolas como principio de un sentido del mundo. De un sentido universal, cósmico, del universo, aunque, en el fondo, no sean sino proyecciones de su mismo yo.

Un filósofo, Nietzsche, es quien está más próximo a García Martí en el comienzo de sus meditaciones. Luego aparecen Emerson, Carlyle, y más íntimamente, unido a él por la energía intuicionista, Bergson. Por último, Splenger, Simmel y Keyserling, son los pensadores cuyo nombre sugiere la reciente actitud de nuestro escritor. Desde luego, todos los filósofos citados, con García Martí, descubren un sentido unánime: entusiasmo por la vida. Entusiasmo biológico y pánico panteísmo. García Martí principió en Marsias para terminar, sin duda, en Apolo.

VII

Es un escritor alejado de los sitios donde se trabaja la fortuna literaria. No conoce nada de la deliciosa tragedia de convertir la pluma en partículas de oro. Sin duda, este hecho es quien da a su obra un carácter púdico de lejanía y retiro. Semeja un obelisco levantado en la soledad de quien no aguardara nada de sus semejantes. Tampoco nuestro pensador ha cultivado aquellos géneros literarios cuyas obras corren de mano en mano, ávidamente. Dos novelas, empero, ha publicado. "Don Severo Carballo" (1917) y "El Caballero de Santiago" se titulan esas novelas. Suponen, quizá, el único empeño únicamente literario del autor, que empezó a escribir movido antes por un criterio de puro racionalismo que por una invención estética. Hoy debemos añadir una alegoría dramática, "La tragedia de todos" (1928), a las novelas aludidas. Ahora García Martí acomete empresas de índole más literaria que en el principio de su actitud. Por ejemplo, en "Una punta de Europa" quiere hacer una interpretación racial de su tierra, la verde y pagana Galicia. Estos tres libros citados aquí señalan el único punto en la obra del pensador en que éste desciende de la severa torre meditativa donde le descubrimos en un principio. Por ello entendemos que está dispuesto a interpretar los hechos, ahondándoles, queriendo incorporarles a la ex-

presión del "yo". Desde la ética ha ascendido a la estética, que es la máxima latitud de aquélla. También hay en él, en primer término, un abandono del mundo de los sentidos por el anímico, al mismo tiempo que un cierto desdén por la voluntad, después de fijar la ética como única norma. Ultimamente concentra su atención en los conceptos individuales. Todo lo cual indica, aunque someramente, hasta qué punto es dinámico nuestro pensador. Ya hemos dicho que de este dinamismo quedará en él, mejor, queda ya en él, un anhelo de término que es el infinito. Reconozcamos en García Martí que el pensamiento, como el arte, crece hacia la eternidad.

Literariamente, el autor de "Don Severo Carballo", ostenta un estilo de pensador antes que de literato. Quiérese decir que escribe de una manera humilde, clara, lisa y llana. Todo, en su obra, se ha sometido al rigor cartesiano de la idea. Si hay, según parece, escritores que narran y escritores que vivifican, García Martí es de los últimos. Además, lo hace de una manera casta. Ignoramos en él otra decisión que la de poner diafanidad en la gárrula teoría de los hechos. Así, el estilo del escritor es, en la dimensión gramatical, una cosa aséptica y honrada. Parece la carne que hubiera puesto a los mismos hechos que interroga. Y en la dimensión anímica, el estilo es todo serenidad. Serenidad y amor. García Martí es, mientras escribe, un amoroso amigo de las cosas.

VIII

Hemos dicho que la obra de García Martí se polariza en dos sentimientos. Cada uno de los cuales ha conseguido hoy una actitud intelectual. "Verdades sentimentales" y "Caracteres de la vida social y mundana" indican al pensador como un hombre apasionado por el hecho social. Luego, "Una punta de Europa" y "De la felicidad", marcan el punto donde García Martí, después de haberse despojado de su pasión hacia el hecho, pretende interpretarle en un sentido que puede decirse constructivo. Hay, pues, en este escritor, una dualidad de actitudes. De un lado aparece henchido de hechos, de otro, lleno de conceptos intelectuales que pretende llenar de hechos. "La tragedia de todos" supone en esa dualidad algo como un intento de enlace entre la realidad y la idealidad.

Es una larga queja la obra de García Martí. Está poseída de la gracia, no de la fuerza. Le falta intrepidez, osadía, amor a la aventura. A veces semeja permanecer en sí mismo, con una postura confusa, de espalda a toda tentativa sistemática y aun de lógica. Finalmente, participa, en la paganía y en el pálido cristianismo suyo, de las características raciales de la tierra gallega.

V.—AGUILA Y GOLONDRINA: EMILIANO RAMIREZ ANGEL

I

Este es el escritor del novecientos que ha suscitado los juicios más distintos. Comprendiéndolo así puede surgir el escepticismo de la crítica literaria, que en lugar de hendir las cosas, gira en su torno. Hay una distancia, que no quiero calificar de grande o de pequeña, entre el Ramírez Angel que se encuentra en ciertos críticos y el Ramírez Angel auténtico, que no es una entelequia, algo, en suma, inasequible, sino un pacífico ciudadano que aquellos críticos no se han cuidado de observar. Repito que, de casos como el del autor de "Los ojos abiertos", nace la incredulidad acerca de los críticos, precisamente por personas que siempre debieran tenerles por intérpretes, por amigos, antes que por jueces.

Confieso, en primer término, que hallo gran placer en la afirmación de que en Ramírez Angel hay mucho, perfectamente inédito todavía, para la crítica literaria. Se ha hablado de él ignorándole. Hora es ya de que se intente descubrirle, atendiendo a las líneas generales de este ensayo, profundamente afirmativo. Añado que no quiero juzgar a Ramírez Angel con un criterio de magnitud. Cuando se hace así con algún autor, llamándole grande o mediano, córrese el peligro de que nuestro juicio sea, en lugar de algo flexible, interpretativo, una muralla. Si esto no sucede, nuestro juicio quedará, de cualquier mo-

do, convertido en algo abstracto, yerto. El crítico debe poner vida en la obra de arte. Debe interpretar. Todo lo cual, sin duda, se ha dicho en otra parte del libro. No importa repetirlo aquí, porque el caso de nuestro novelista lo requiere. Entonces, lo mismo que ahora, pensaba en él al escribir, dedicándole las meditaciones.

Quedo, pues, lejos de enviar a Ramírez Angel un juicio de los que he dicho de magnitud. Intento entrar en su obra, pasear por ella, tocarla. Descubrirla, en una palabra. En su sencillo y severo pórtico me despojo, idealmente, de todas aquellas cosas, ajenas a mí, encontradas durante el camino. Quiero decir que mi juicio va a ser solamente mío. También los términos de mi juicio serán sólo míos. Olvidaré, para juzgarle, aquellos adjetivos que siempre se colgaron de su obra para calificarla, a guisa de etiquetas. Esos adjetivos se llaman cursilería, pequeñez, tragedias vulgares y pisos terceros. Aquí voy a buscar la raigambre humana, lo más profundamente humana que me sea posible, de los personajes del novelista. Es decir, quiero encontrar por dónde, por qué punto humanísimo, se encuentran ellos unidos a mí. Veamos.

II

Ya estoy colocado frente a la obra de Ramírez Angel. Ya domino su entera perspectiva. Según veo, una lontananza tónica informa esa perspectiva. Llamo tónica a la lontananza aludida porque ella da el tono a la entera creación literaria de nuestro novelista. Me refiero, diciéndolo de una manera concreta, a la ternura. Ramírez Angel no tiene para sus héroes el aire de ciega providencia que admira y desespera, por ejemplo, en Balzac. No. Toma a cada personaje delicadamente, le busca la intimidad más sencillamente humana. Es un novelista de apresto cristiano. Casi diríamos franciscano. Choca mucho esta nota temática de la ternura, sobre todo en una generación de escritores que ignoran el ánimo caritativo, humilde. Tanto Francés como Hoyos y Vinent se acercan a las cosas con gesto conquistador, mientras que Ramírez Angel lo hace quizá dejándose conquistar un poco por ellas. Así, descubre una universal simpatía, una maravillosa ternura hacia todo. Se encuentra identificado con sus personajes; seres que, como el autor, también se dejan conquistar un poco por la vida. En este gesto de entregarse, de darse continuamente, sin reservas, con un ánimo de propicia resignación, veo la grandeza de la literatura de Ramírez Angel. Y también—¿por qué no decirlo?—su limitación, que ciertos críticos han to-

mado por mediocridad. Limitarse no es empequeñecerse. Es, muy al contrario, obrar una concentración. Así, concentrado y humilde, se nos adelanta el autor de "La vida de siempre". Un novelista que está lleno de ternura hacia sus héroes, tomándose a sí mismo por uno de ellos, indudablemente ha de confundirse. Por eso se ha visto a Ramírez Angel confundido con sus propios personajes. Un escritor no es jamás sus héroes, cuando no se trate de Dostoyusky, de Dickens, de Galdós o de Ramírez Angel. Novelistas todos que hacen de la humanidad, del acento humano, de la ternura, el tono sintético la obra. Por lo general, el literato es siempre distinto a sus héroes. En el fondo, se burla de ellos. Ejemplo tenemos en Cervantes. El humorismo, cosa que ha hecho universal la guerra europea, escribe riendo por temor de sollozar. En cambio, Ramírez Angel puede escribir riendo o sollozando cuando en sus novelas se ría o se solloce. Repetimos, pues, que este escritor es el único, dentro del novecientos, que es siempre él. Por otra parte, parece, durante el curso novelístico, sostener un poco a cada personaje. Llevarle de la mano, guiándole. No abandona a ninguno a sus propias fuerzas. Menos aún le abandona al tumulto de la vida. Obra de guía v de refugio, espectáculo profundamente cristiano, según ya he dicho. También Dostoyusky, Dickens y Galdós son cristianos. Cada uno de ellos sufre los infortunios de sus propios héroes. Igual le ocurre a Ramírez Angen, condenado, como aquéllos, a la limitación de sus personajes, sufriendo resignadamente sus debates de víctimas de la vida. Nuestro novelista no ha creado super-hombres, ha creado víctimas. De haber hecho lo primero, les hubiera puesto fuera del ámbito de la vida, a cierta distancia suya. Así ocurre en un novelador del noventa y ocho, Baroja. Ramírez Angel defiende, pero no aparta a ningún per-

sonaje de las rutas de la vida. Quiere encontrar a ésta un sentido. Pero no desde fuera de ella, según lo intentó el autor de "El árbol de la ciencia", donde hay un pesimista ilógico, sino desde dentro, perdido en sus mismos vericuetos, considerándose parte suya.

La ternura novelística de Ramírez Angel es, pues, espíritu fraterno, añudamiento anímico del escritor a sus héroes. Héroes que, por otra parte, son producto de una meditada voluntad. Por eso novelas como "Los ojos cerrados" se han escrito, no desde un impertinente coturno, sino, si se quiere, andando a pie desnudo entre las cosas. Mucho más humano es hacerlo así, aunque gestos de esta clase no se entiendan después de 1914, cuando se ha perdido el antiguo norte ético. Ramírez Angel, voluntariamente, ha escrito novelas de ambientes humildes. Y lo ha hecho, además, sintiéndose él mismo humilde, cruzando entre sus héroes repartiendo halagos, andando a pie desnudo—repito—a su alrededor.

Todas las mañanas despertó, sin duda, con un anhelo de águila.

Pero es una golondrina. Una golondrina satisfecha de serlo, henchida de su propio ser. Parece una banalidad añadir que una golondrina también puede tener un espíritu alto y levantado. Aquilino, en una palabra. Preciso es, sin embargo, decirlo así, taxativamente, ya que los críticos que han mirado la obra de Ramírez Angel la señalaron ausencia de ambiciones. Nótese que esta ausencia no es inferioridad—¿en qué es inferior la golondrina al águila, si son distintas?—, es imperativo. Es temperamento. Esos críticos aludidos desconocen que la superioridad de un ser sobre los restantes estriba en que esté henchido de su misma vitalidad. Han tomado el temperamento por inferioridad. Han juzgado con criterio de águila lo que es propio de la golondrina. ¿Por qué señalar de visión estrecha una obra que la delicadeza hizo

humilde? Ramírez Angel subió voluntariamente a los pisos terceros de las casas madrileñas. Iba llevado por la simpatía hacia el dolor, por la humildad, por la ternura. ¿Cuál de estas notas le sitúa, según he leído en cierto crítico, en un plano inferior de la creación literaria?... Hay quien es tímido para penetrar en los salones donde el mundo celebra sus fiestas de grandeza y servidumbre. Timidez: he aquí la característica de Ramírez Angel. ¿Puede llamarse inferior al ser tímido?... Estimo que no puede hacerse. Puede haber la misma grandeza en la timidez que en la osadía. Seguramente, son dos grandezas distintas. Cosa que ignoran todavía aquellos que han enjuiciado las novelas de este escritor.

III

Anuncié, líneas arriba, que la obra de Ramírez Angel ha suscitado, más bien en incisos de índole crítica que en perspectivas de criticismo literario, una larga teoría de términos definidores. Cosa muy siglo XIX, época constructiva, es clavar sobre cada artista una especie de etiqueta inmutable, que le traerá siempre, andando el tiempo, algo análogo a un dogal para el espíritu. Durante aquel siglo—que, según he dicho, terminó en la guerra europea—fué imposible que el escritor desprendiera de su obra el juicio inmutable que, en un momento, apreciado además con perspectiva momentánea, mereció. El juicio inmutable condenaría también al escritor a la inmutabilidad. Mientras no ocurra así, que es lo que sucede de continuo, ese juicio sirve de grillo antes que de luz. A nuestro Ramírez Angel le han colgado innumerables grillos para sujetarle a ciertas características inmutables, aludidas ya. Se ha dicho de él que es cursi. Palabra que salta a esta página como una exótica piedra negra. También, que es burgués, que carece de vuelo, etc... Ante estos términos, todos de esencia negativa, el crítico presente aquí no sabe qué postura tomar. Encuentra que se ha intentado derribar lo que debió tomarse en cuenta para un pedestal. Quiero decir que el crítico pondrá en el hecho artístico, lo mismo que el biólogo hace en el hecho vital,

una voluntad superior, metafísica casi. Es lo honrado. La existencia no se basa en las enfermedades ajenas al cuerpo, sino en la energía de la naturaleza, que puede vencerlas. Por otra parte, es más fácil la negación, siempre, que la disculpa de ánimo afirmativo. Esta certidumbre nos lleva a la consideración de que en Ramírez Angel se han visto como defectos las limitaciones que se impuso él y que eran completamente ajenas al ímpetu literario. Antes que a dicho ímpetu pertenecían a la limitación que el novelista se impuso como norma novelística. Véase, para comprobarlo así, la trama íntima de sus novelas. Todas ellas tienen por escenario esos pisos terceros donde las muchachas burguesas sueñan todavía. Dentro de algún tiempo, el historiador de la literatura contemporánea estimará a Ramírez Angel porque en esta nuestra época, vacía de valores éticos, ha sido un novelista casto, empeñado en descubrir en la clase media española, y mejor, madrileña, virtudes hogareñas, muchachas puras y tragedias caseras donde todo es honrado. ¡Qué raro es un novelista así ahora, cuando las cuartas planas de los periódicos anuncian la venta de muchachas y muchachos más o menos vírgenes! Hace falta que exista, sin embargo de su rareza, porque nuestra época es demasiado brutal. Lo ha concedido todo al instinto. Autores como el que nos ocupa, sirven, en esos momentos en que uno encuentra hueca su vida, de refugio, de motivo de ensueño, de esperanza en no sé en qué. Pero no se diga que Ramírez Angel es cursi porque presenta en sus novelas muchachas cursis, pálidas de coser bajo la lámpara familiar, que es como un corazón luminoso. Los héroes de nuestro escritor participan del medio en que viven y aquél, a su vez, participa por ternura de sus mismos héroes. ¡Qué suave anacronismo hay en esos héroes! Ahora que la vida se ha hecho tan fácil,

ahora que todo se vende barato, incluso la mujer y el automóvil, ellos viven un poco de espaldas a la vida. Parece que esperan otra, retirados de esta en que nos movemos. Son superiores a ella por su bondad, por su ternura y, si queréis, por su cursilería. Son, sobre todo, capaces de esperar, cosa que nosotros, que somos de ahora, ignoramos. Hacía falta en la literatura contemporánea un novelista humilde y ahí tenemos a Ramírez Angel, en quien tan escasamente han penetrado las características del novecientos. De todos sus compañeros de generación se encuentra separado por una distancia abisal. José Francés es un temperamento suntuoso y sensual. Escribe de sexo y de misterio. Hoyos Vinent trae a nosotros un estilo macizo, ornado de tapices y pedrería. Lorrain, Wilde y Satán vienen a su lado. González Anaya pone su jardín interior en claras y fragantes luminosidades mediterráneas. Todos ellos son gentes pánicas y paganas, que aman la vida con egoísmo, con crueldad. Aman la vida y desprecian el dolor. Sólo han nacido para las diamantinas alegorías de un Teniers o de un Tiépolo, o quizá para las fiestas báquicas de un Tiziano. En cambio, Ramírez Angel camina entre las cosas con un sentimiento de cristiana ternura. Ama también la vida, pero la ama en el dolor. En el dolor sin egoísmo y crueldad. Cree que el dolor es el eje del mundo y que sólo el sufrimiento es el agua lustral que conviene al hombre. Le vemos, pues, alejado de sus compañeros de generación y también de los escritores del grupo noventa y ocho. Quizá de "Azorín" admira la timidez y el espíritu, dulce y pasivamente anárquico, de Baroja el aire de viajeros incansables que tienen sus héroes y de Unamuno el dramático temple anímico. Quizá, repito, admira todo esto. Encontrámosle cerca de Galdós, que siempre tuvo para nosotros algo de abuelo literario. Ambos, Galdós y

Ramírez Angel, descubren idéntica y humanísima ternura, análogo ánimo caritativo hacia los vencidos. Ramírez Angel limita en su obra la humildad galdosiana a gentes humildes. Y, por último, pudiéramos señalar en novelas de ambiente madrileño, como "Los ojos cerrados", ciertas ironías análogas por su tristeza, aunque sean más cristianas, a las que encontramos en Maupassant.

IV

Algo debe indicarse acerca de la técnica novelística de Emiliano Ramírez Angel. En primer término resalta pronto que este novelista ha eludido siempre, tanto como los asuntos que pudieran llamarse hechos, los epílogos hechos. Descúbrese aquí una honradez literaria inolvidable. Escritores hay, como Alfonso Hernández Catá, en cuyas novelas se encuentra siempre un muerto. Cuando tomo un libro del autor de "Los frutos ácidos" me pregunto, previamente, a quién voy a ver morir. Señalaría como cierta clase de impudor la libertad de un novelista que mata un héroe. Ramírez Angel, repito, elude acabar con sus personajes. Prefiere hacerles vivir, venciendo, aun en vida, las dificultades técnicas que la muerte resolvería. Un novelista es, sin duda, la providencia de los héroes, pero precisa que les trate siempre con clemencia, pues matándoles ya no hay novela posible. En este aspecto, nuestro escritor se nos muestra tan moderno como Proust, que juega a poner en todos los abismos la vida a sus héroes, sin dejar que caigan en ninguno.

Descubrimos una gran evolución, al través de la historia de la novela, en la manera de tratar el novelista al personaje. Momentos de esa evolución señalamos en Goethe, que hace suicida a su héroe, en los novelistas del siglo XIX, que crean el super-

hombre, y en Proust, que escribe novelas riéndose de los héroes a carcajadas.

Completa la técnica novelística de Emiliano Ramírez Angel todo lo que se refiere a la interna disposición de las novelas. Hay en cualquier ficción novelesca algo que no trasciende al lector por ser patrimonio exclusivo del novelista. Me refiero a aquellos elementos constructivos que forman el esqueleto de la creación. La prosa de nuestro escritor ostenta un severo decoro, lleno, además, de energía y ritmo musical. Todas las formas de la vida se han desnudado en ella para adornarse de cadencias elementales. Por eso no recuerda el lenguaje de la calle y tampoco el lenguaje del salón. El estilo de Ramírez Angel sólo es suyo. Apenas podría vivir si no lo hiciera en sus novelas. Acompaña, por sus líneas sintéticas, el anhelo novelístico, que también está ungido de decoro y suave patetismo. Recuerdo con felicidad la lectura de "La tragedia del comedor", donde Ramírez Angel señala y amenaza, abominando un drama burgués, pero sin llegar a herir. "La tragedia del comedor" es un poco el drama irónico de todos los muchachos españoles de la clase media. Además, Ramírez Angel pone siempre en sus novelas un fondo de ecos colectivos. Es, quizá, el más impersonal y objetivo de los noveladores del novecientos, sin serlo completamente, porque en dicha generación, como en la época histórica que le sirvió de cauce, lo que domina es el individuo. Hay otra cosa en este escritor que no debe olvidarse. Y es la siguiente: se diría que en su obra la vida se detiene para mostrarnos sus líneas. Ocurre algo análogo en novelas como "La tierra de María Santísima", de Cansinos Asséns. Sucede que la vida toma allí un ritmo tranquilo, sereno. Por eso no nos parece la misma que encontramos fuera de nosotros, sino otra, más llena de calma y ungida de lento patetismo. Sabíamos de escritores, como Baroja o Gon-

zález Anaya, que hacen más ligera la vida en sus novelas. Otros hay, como Valle-Inclán, que desvitalizan la existencia. Pérez de Ayala la exorna de una gravedad de mito. Entre todos, Ramírez Angel la detiene antes de dejarla penetrar en el cauce quieto de sus novelerías.

Relacionándolo íntimamente con la técnica literaria, puédese hablar ahora de un aspecto, tanto literario como sentimental, que nos sale al paso en la obra de Ramírez Angel. Trátase, en una palabra, de su madrileñismo. Frente a él, quisiera tomar una postura ecléctica. Debo repetir aquí lo que en otras partes he dicho: el arte puede tener un pequeño ámbito geográfico, pero desde él tiene que ver el artista el universo entero. Sólo ese universo y sólo el hombre universal interesará al escritor. Cada uno de nosotros somos una pequeña abertura para mirar el hombre-universo. Limitar la poesía, como hizo Gabriel y Galán, a una región geográfica y a un dialecto es convertir en anhelo municipal el anhelo cósmico del poeta. Dante vió en su amor el amor con mayúscula, arquetípico y abstracto. Mirar el amor como un suceso ocurrido a dos individuos carece de importancia para el arte: en aquél y en éstos débese hallar todo el amor y todos los individuos. ¿En qué postura respecto de estas teorías se encuentra Ramírez Angel?... Madrid tiene para él, es indudable, algo de lontananza fundamental. Pero únicamente de lontananza, cosa que no ocurre en Répide y en algunos jóvenes imitadores que escriben en revistas semanales artículos líricos donde se habla del novio estudiante, de Recoletos y de pobreza. Nuestro escritor no podría situar a sus héroes en otro sitio que en la corte de España. Lo requiere así, indudablemente, la índole moral de sus novelas. Así, Ramírez Angel resulta un madrileñista de apresto moral, en tanto que Antonio Casero, Répide y López Silva

son madrileñistas del pintoresquismo. Debemos aclarar un poco más, sin duda alguna, la índole ética del madrileñismo de Ramírez Angel. Ya se ha analizado, líneas arriba, el carácter fundamentalmente moral de sus novelas. Nótese que no son morales por sus consecuencias, sino por su íntima contextura. Pues bien, necesitan el escenario de Madrid—porque ése les da el suave dramatismo, la inquietud patética peculiares del autor de "Trini, la de Maravillas"—. ¿Cómo se concibe, en ambiente provinciano, novelas escritas con intención de madrileñismo y burguesía, a la manera de "Piso tercero, izquierda?"... Idealmente hay que situarlas en Madrid: es su ambiente. La burguesía de provincias es más quieta y pacífica. Se deja hacer por la vida, trabajar por la monotonía. Y conste que hemos citado, en forma de último ejemplo, una pequeña ficción novelesca donde el autor se propuso ser cursi, madrileño, golondrina y burgués, términos que, según se ha visto, le dedicó la crítica literaria. Por lo tanto, la única vez que Ramírez Angel ha estado de acuerdo con sus críticos ha sido cuando él se lo ha propuesto.

V

Hablan los personajes de Ramírez Angel el lenguaje del pueblo. Detrás de cada uno de ellos vemos al novelista, manejando los términos populares de ese lenguaje, poniéndoles en un estilo que es muy suyo. Un estilo peculiar que sólo resulta bien movido por él. Novelistas hay que, en la contextura de la novela, dominan a sus personajes. Ramírez Angel les guía. Constitúyese en algo análogo a la brújula que cada uno precisa. Es la providencia de todos ellos, indudablemente, pero no el destino. El caudal de la vida tiene en la literatura de Ramírez Angel meandros que ignoramos en la novelística de sus compañeros de generación. La vida no está desposeída de sus intermitencias, de sus torrentes y de sus agostos. Pero está tal cual es: se ha respetado. La labor del novelista no llega más allá de guiar a cada personaje por el curso de la vida. Todo lo que resta entra ya en el curso de esa vida y es cuestión suya. ¿Se llama esto indiferencia?... No. Se llama verismo, que es la honradez literaria. Leer a Ramírez Angel supone intimar con unos cuantos seres a quienes todos los días, fatalmente, vemos en la calle, en el tranvía, en el teatro. Los héroes de novelas como "Los ojos cerrados" pasean durante la noche por la calle de Alcalá. Cada uno de ellos lleva dentro una novela de nuestro escritor. ¿Quiere decir esto que

se ha limitado a presentarnos un friso lleno de humildes figuras dramáticas, antes que llevar esas figuras a lontananzas puramente literarias, o bien, a torturas psicológicas?... Así es, en suma. Ramírez Angel abre las cortinas de su retablo para conmovernos. Dice: "Esto es lo que ocurre." Y vemos desfilar patéticos cortejos de pobreza adornados con tiernas flores de ilusión. ¿Qué es lo que queda en el ánimo del lector de este novelista?... Pues queda la seguridad de que la vida obliga y de que ella, buena o mala, esto es igual, es la mejor vida posible. Ramírez Angel lleva al lector desde un pesimismo—el que surge naturalmente al contemplar el espectáculo del mundo—, al optimismo humilde de considerarse, aunque víctima de la existencia, víctima feliz. Placidez y el sentimiento de que se está sometido al destino, que tiene siempre un "phatos" irónico o cruel, queda también en el lector después de penetrar en los libros de este novelista. Una consecuencia ilumina el epílogo de tales libros. Que es la de considerar que es igual ser feliz que infeliz aquí en la tierra, porque lo mismo en la felicidad que en la desgracia es posible gustar algún rayo de alegría. Vemos, unido por dicho optimismo final al grupo del novecientos, que también Ramírez Angel, de idéntica manera que sucede a García Martí, Sanchiz y José Francés, exalta la vida, de cualquier manera que se viva. Lo que se necesita es vivir, sentirse entre la corriente de las cosas. Todo lo demás, debe llegar luego.

Ramírez Angel, repito, ama la vida. Pero, según se ha dicho, no ignora el dolor, como ocurre a otros novelistas de su misma generación, que escriben de sexo y de crueldad. Nuestro escritor es hombre, además de ser novelista. No es solamente un señor que se aisla en su gabinete, diciendo: "¡Ea, vamos a divagar un poco!", sino un hombre que lleva a la pluma por un cauce de simplicidad, desnudez y ternura.

Siendo un hombre máximo es también, al mismo tiempo, el más humilde de sus mismos héroes. Poco trabajo costaría reconocer en su humildad un eco de la literatura francesa del siglo XIX. Mejor dicho, de cierta literatura francesa de esa época, porque Ramírez Angel está muy lejos de la bisutería de los hermanos Goncourt, que fabricaban en una torre de marfil pasatiempos de arcilla. Cerca de Zola, en quien debe verse algo como un nimbo apostólico; de Flaubert, el inquieto, y, sobre todo, de Maupassant, señalaríamos el puesto de nuestro escritor. Y entre los de España, según se ha dicho, es Galdós quien nos hace presentir, en su ternura, el cariño con que Ramírez Angel, hombre antes que escritor, maneja los héroes de sus novelas, que resultan siempre henchidos de una dulce y plácida humanidad.

VI.—UN NIETO DE ULYSES: FEDERICO GARCIA SANCHIZ

I

Ante el viajero escritor de "Barrio Latino" pretendemos, en primer término, orientarnos. Vamos a ello, con ánimo de victoria, iniciando una teoría, de aire racial, que nos explique su mediterraneísmo. El mar latino—antigüedad, mármol y línea—entra en estas páginas cuando cedemos el paso a Federico García Sanchiz.

Ha traído el Mediterráneo, a la cultura española, dos corrientes profundamente distintas. Produjo entre nosotros, de una parte, a Ribera; de otra, a Juan de Juanes. San Vicente Ferrer y el anti-papa Luna son también frutos de ese Mediterráneo. Tales hechos, descubren la consecuencia de que hay que estimarles en forma de dualidad racial. No hacerlo así sería convertirles en estériles. García Sanchiz está situado en la corriente que atraviesa a Juan de Juanes. Blasco Ibáñez hállase, en cambio, próximo a Ribera. Porque existe en el levantinismo un matiz apasionado, violento, barroco. Y también otro delicado, fino, de cerámica. García Sanchiz, repito, es un levantino de los últimos. Por eso su conquista literaria ha sido la de la luz. Las letras españolas del novecientos tienen una ventana abierta al mar, a la luminosidad y a la distancia. Esa ventana es el escritor que ahora nos ocupa. Hacía falta entre nosotros el sentido equilibrado

del desequilibrio, de la palpitación, que trae García Sanchiz. Los escritores españoles suelen permanecer de continuo demasiado acoplados a la tierra, demasiado quietos, estáticos. Viven, además, una vida opaca, entre los libros y la burguesía. Llega el autor de "Champagne" y se permite, con un gran primer asombro y desdén, mariposear, hacer equilibrios sobre el alambre de la vida, tan seria en su buena esencia hispánica. Descubrió, así, la inquietud, el dinamismo, como le descubrieron, en su tiempo, los fenicios amigos del mar. Resume, por eso, su vida el gesto de un "zig-zag". Por lo menos, esa impresión, la de un "zig-zag" luminoso, henchido de pedrería y de sol, de sal marina y de viento, es la que a mí me ha sugerido con frecuencia. Deslumbra como el espectáculo de un rayo.

Ligereza y luminosidad sintetizan, ya en principio, la obra de García Sanchiz. Que hasta ahora, no ha sido tanto de literato como de hombre. Reconocemos en él el papel de hombre llevado a su mayor latitud dinámica. Es un hombre que nos ha vivido un poco a todos los demás. Pero no lo hizo atendiendo a un ímpetu ético, sino más bien a un norte puramente amoroso. Es decir, vive en el sentido renacentista de abandonarse a las cosas con ánimo amoroso de amigo. Casi le supone la literatura una limitación de la vida, al contrario de lo que ocurre en sus compañeros de generación, que la consideran en forma de valor máximo de la existencia. Como su determinación supravital. Por eso, debiérase juzgar con criterio vitalista una obra literaria y una vida que manifiestan diáfanamente la exaltación del viaje, de la distancia y de lo inarraigable. Así, una literatura aliteraria es la que hasta ahora ha conseguido. Pone, además, en ella la finura de un artífice. Mientras recorrió el mundo desatadamente, ha escrito unas páginas sutiles y afiligranadas. Muestra la

obra de un iluminista en la vida de un meteoro viajero. Lleva la humanidad prendida en éste y ha dejado para aquélla las cualidades puramente sensoriales de un magnífico hijo del Mediodía. Su vida es su espíritu y su literatura semeja el ámbito de sus sentidos. Aquélla resume para él una fuerza independiente de las cosas, a la que se ha entregado con ánimo exaltado—idéntico en parte al que mueve a sus compañeros de generación—queriendo buscar sus lontananzas fundamentales. La literatura de García Sanchiz no da nada a las cosas, antes bien, extrae de ellas un sentido de la existencia. Es, además, una magnificación de ellas, un cálido himno ornado de las rojas rosas del entusiasmo. Tengo para mí que el espectáculo del mundo entusiasma de continuo a nuestro escritor, que ha hecho del viaje la mejor alegría de la vida. Así como José Francés ha dado sentido al amor, García Martí a la ética y estética y Ramírez Angel descubre la humildad, García Sanchiz tiene el encanto de los grandes viajes. Vémosle caminar siempre seguido de todo lo que hace la vida intensa y fácil. En cada libro suyo parece que nos trae un eco del mar, de los trasatlánticos y de los "palaces". Siempre hay en él la maravillosa incertidumbre de la aventura.

La vida tiene sus limitaciones. Para este escritor está limitada a sí misma. Sin duda, se debe a dicha limitación la distancia que hay entre la crítica literaria y la posibilidad de una obra artística cuando se trata de enjuiciar a García Sanchiz. Ocurre con él que los críticos, mirándole por el resquicio de unos libros, le han visto reducido a una tarea de miniaturista, de iluminador. Ignorando que todo hombre es, en esencia, más de lo que realiza, han creído que nuestro literato no es sino su obra, cuando ocurre que aquí media un abismo entre la obra y el hombre, entre la realidad y la idealidad

del esfuerzo artístico. Todavía García Sanchiz no se ha cansado de su entusiasmo por el espectáculo del mundo. Todavía es un viajero recién llegado. ¿Cómo va, pues, a serle posible el reposo de un esfuerzo estático?... De la hoguera de su vida son fugaces chispas sus propias obras. Hoy ha llegado a ese punto en que el ser humano se detiene un momento queriendo encontrar el resorte de sí mismo. De él puede surgir la intención de que García Sanchiz, nieto ideal del mítico Ulyses y de los audaces fenicios, afinque en algún sitio. Entonces, ese hombre que sólo persigue la luz, pondrá unos libros nuevos sobre la mesa de los críticos, como una gran brazada de rosas. Traerá así, a la quietud del estudio, el calorismo abigarrado del viaje. ¡Qué raíces tan puramente mediterráneas ostenta nuestro escritor! Reconocemos en él un viejo prestigio de antiguas civilizaciones. Con él llegó un hálito de Fenicia, de Roma, de Cartago... El mar latino, que ha mecido su infancia, mece también su vida entera. El—repítase—es todo latinismo, clara línea luminosa. Semeja un poco al antiguo viajero que al arribar al país desconocido maravillaba al indígena mostrándole la sutil orfebrería de unas baratijas preciosas. Así, conteniendo esas baratijas preciosas, nos ofrenda alguna vez el cofrecito de sándalo de un libro.

II

La simple mención de los motivos que disparan la literatura de Federico García Sanchiz, acelera ya el curso de la vida. Si, como se ha dicho, sólo progresa el ser ingenuo, nuestro escritor encuéntrase en continua evolución. Pues está siempre en actitud dessugiere el espectáculo de la ingenuidad. El escritor de "Champagne" ha dado a su existencia una gallardía creadora. Parece el ejemplo práctico de la filosofía vitalista, de donde el novecientos ha surgido. Es un nuevo hecho del vitalismo. No se ha apoyado en la literatura para vivir, sino que lo ha hecho en la propia vida. Está, por eso, afianzado en sí mismo.

Repito que la literatura de García Sanchiz acelera el ritmo de la vida. Leyéndole se piensa: "Este es el papel del hombre." Y luego, se encuentra uno a sí mismo demasiado opaco y quieto. Invita a una pagana e interminable travesía entre las cosas. Porque este nieto póstumo de Ulyses es un buen pagano, puesto a tanta distancia de Apolo como de Dionisios. Descúbrenos de continuo un espectáculo sensual, que encaja maravillosamente en nuestra época, en la que todo se resuelve en muda apelación a los sentidos. Sin duda, ha espiritualizado el mundo de la sensación, poniendo en ella cierto espíritu, cierto anhelo de bordearla para encontrar aquella que

sea certera y única. Es sensual y realista como un mediterráneo que se ha encontrado despierto a la existencia en medio de una luminosidad panteísta. Creer, por ejemplo, en un Dios personal, tomándole por un hecho concreto, no cae en la órbita del ánima meridional, que se siente mecida de continuo en el sentimiento de achacar a todas las cosas una confusa divinidad. El hecho de Dios bien puede ser, para García Sanchiz, el mundo entero. Este escritor resulta, además, de ímpetu humanísimo. Preocúpale el hombre, el esfuerzo humano, como síntesis máxima del ámbito universal. Todos los motivos que exornan su obra literaria descubren el bloque de un hecho humano. Entre aquéllos, figura la naturaleza como un panorama meramente decorativo. Parece sentir la naturaleza, en lugar de comprenderla, como fundamento del hombre. Tiene, según ya se ha dicho, una psicología panteísta, pero en ella están separados los elementos que corresponden al hombre y los que tocan a la materia cósmica.

Por otra parte, una fiesta de los sentidos, excitados por una sensualidad mediterránea, se levanta en la lectura de García Sanchiz, cuya obra toca en dos polos máximos: el color y la luz. Resuelve así, en color y luz, el encanto inquieto de una vida que ha magnificado la existencia. Débese decir también que no es tan sólo un escritor o un viajero, sino una enorme pupila abierta sobre la vida. Le atañe como algo suyo todo lo que a ésta pertenece.

Encontramos en él, puestas en un haz, las cualidades espirituales que vemos en los países que han tomado el mar latino como sitio de conquista. García Sanchiz es un latino, como Ulyses. Ambos sienten que el viaje resume el papel del hombre sobre la tierra, ya que también la vida es un viaje entre dos términos ignorados. Forman, pues, una categoría de seres que hay que mirar de distinto modo que a otros,

juzgándoles con el canon de su propia existencia. Por otra parte, la obra de este escritor nos descubre un sentimiento como resorte único. Trátase del amor, que ha hecho de todos sus libros algo como el espectáculo lujurioso, soleado y colorista de un puerto oriental, donde todos los perfumes de la tierra se confundieran. En libros como "La ciudad maravillosa" se confunden también todas las cosas de la tierra. Sugiere por eso el espectáculo árdido de una bacanal o de un debate bélico entre aquellas cosas que al ser humano suelen producirle respeto. García Sanchiz obliga al lector a una actitud distinta a la que se adopta frente a otro literato. Hay en ella algo como de confusa colaboración con el autor. Original es esta actitud. Y también llena de exquisito desasosiego. Porque el lector se entera entonces de que mediante la lectura hace una conquista, eminentemente sensual, tratándose de este viajero literario, que al fin se resuelve en una reacción difícil, mostrándose desarraigado ante todas las cosas. García Sanchiz sabe desprendernos de la vida, poniendo su anhelo en una parte cuyos límites no podemos fijar a nuestro alrededor. En vez de detenernos, con objeto de conseguir una inteligencia máxima, provoca en el curso de la existencia un rápido desenvolvimiento torrencial. Movido, sin duda, por un amor hacia el cosmos plástico, panteísta y mediterráneo, donde todas las formas del universo han entrado, transforma el espectáculo del mundo en un coito gigantesco.

III

El autor de "Champagne" ha fundado su obra en la plasticidad y en el colorismo. Es la suya una literatura que supone unos sentidos exaltados de sensibilidad. Resumen la plasticidad y colorismos, tan destacados en García Sanchiz, la victoria artística conseguida por el novecientos. Como una perfección no se consigue sino a costa de otra, la obra de este escritor no puede reducirse, en último término, a elementos filosóficos, racionales. Toda ella es una elaboración plástica sobre el cañamazo de un limpio erotismo. Además, trae a nosotros una vida repartida sólo en tres cosas: el goce, la aventura y la pupila enriquecida, que se recortan en un claro horizonte de porcelana. La sensualidad es el gozne de la naturaleza humana, y en este punto, García Sanchiz se muestra perfectamente exacto. Aquello que le pertenece deriva siempre hacia un cauce sensual. En su caso no se plantea el crítico la cuestión de la grandeza e insignificancia artísticas. Imposible decir que sea o no un gran artista. Cumple su ser, llena su posibilidad íntegramente, y este hecho nos dice que, fuera de cumplirse, García Sanchiz nada debe hacer. Cumplirnos es nuestro destino, lo mismo en la obra de la vida que en la obra de arte.

IV

En general, García Sanchiz no muestra la contextura de un escritor. Ya hemos dicho que figura, ante todo, un hombre que se puso por anhelo el norte de la vida. Vivir es el gran hecho que aporta el novelista de "La Sulamita". También trae prendida en su obra la certidumbre de que la existencia carece de importancia mientras no se trate de poner en una disposición personal, rabiosamente única. El ha vivido y vive una vida única de una manera igualmente única. El vigor ha sido puesto en su existencia y la gracia está en su obra estrictamente literaria, aunque es posible que surja, siempre que se piensa en él, la pregunta de qué es lo más literario en el escritor de "Champagne", si la vida, estrictamente, o la obra literaria. Por mi parte, aseguraría que la mejor obra literaria de García Sanchiz es la obra de la vida, labrada en inquietud día tras día. Porque cuando uno se encara ya directamente con su literatura surge en seguida la comprensión de que no es sino un pálido reflejo vital. El cauce literario de una novela requiere, por parte de este literato, estrechar un poco el curso de su ánimo. En general, la literatura supone para él una disciplina, un canon rígido, al que es preciso sujetar algo, que es como el viento, que lleva en sí la calma y también la inquietud. Así, mirando a García Sanchiz con un crite-

rio meramente literario, pronto se observa que el ejercicio de las letras exige en él cierto desdoblamiento de la personalidad. Es y será siempre más hombre que escritor: un hombre cuya retina hubiera sorprendido el color de todas las cosas del cosmos. Porque en la obra literaria sólo es también eso: retina y sensualidad. Pero lo es de una manera encogida y a sabiendas de que existen junto a él valores que siempre le serán inéditos. En la vida ha conseguido, llegando a la sensualidad y al cromatismo, arribar al ápice de su propia ánima. Siempre, según se ha dicho ya, un ideal se consigue en detrimento de otros: las características de García Sanchiz son por eso antes de hombre que de escritor. La perfección que le toca es la humana, mientras tienda hacia un norte sensual. Y esa perfección la ha conseguido a costa de ideales estrictamente literarios.

V

Una nueva sensibilidad, en el sentido de movimiento y riqueza, resume la conquista literaria del escritor que nos ocupa. Previamente, antes de enriquecerla, él ha preparado nuestra sensibilidad para el goce completo de las cosas. Nos ha hecho sentir la materia, al mismo tiempo que el espíritu, de todas ellas. Integramente lo consiguió, revelando al propio tiempo un ánimo que es una cosa más—porque ostenta aquellos matices de alegría, de luz y de sensación—, que reconocemos en las que forman el universo. García Sanchiz es un pedazo del cosmos. Cuando se le comienza a leer siéntese algo análogo a un deslizamiento del alma entre las cosas; éste es un movimiento tangencial y sin límite. Resbala uno ante ellas con el alma aligera. Encontrando, además, que el ritmo de la vida se ha alterado. Porque hay en cada hecho algo que obliga a ascender, mientras que en García Sanchiz, obliga a fluir. Así, nos convierte el alma en un gran río, mientras que otros escritores hacen de ella un escalón para llegar a la inteligencia del universo. Hay, pues, en él, ausencia de metafísica. No puede reducirse su literatura a fórmulas racionales. Está dentro de una órbita sensocial: sabe, además, convertir la inteligencia en un sentido más. Todavía no le ha interesado la comprensión de las cosas: ama las cosas, encendido en

panteísmo. Jamás se ha preocupado de que el color y la luz no indiquen la síntesis máxima del cosmos.

Según se ha dicho, altera el ritmo de la vida. Lo reconocemos así por la diferente actitud que hace colocar a su lector. Leer, en otros autores, es colaborar. Leer a García Sanchiz es descubrir. Escritores hay que ponen en la obra el resultado de sus inquietudes, resolviéndolas. Pero el caso del que ahora nos ocupamos no es éste. Aparece absolutamente distinto. El viajero de "Color" parte de continuo hacia el desasosiego: el gesto que concreta su tarea literaria es el gesto de quien, en todo momento, estuviese preparado para el aviso de un viaje sin término.

Falta en García Sanchiz la atmósfera literaria acostumbrada. Hay otra, que el lector debe aprender a respirar, observando que todo ha cambiado de aspecto a su alrededor. Se diría que un genio burlón levantó un velo sobre las cosas. Porque ostentan algo de inédito e imprevisto. Como si acabaran de nacer. Además, puede observarse que en la obra literaria de García Sanchiz existe una resistencia, de orden anímico, que hace vacilar. Se diría que falta el pie. Necesítase, para caminar por ella, un equilibrio distinto del que requieren otras obras de arte, disparadas desde un canon de mera imitación. Como García Sanchiz no interpreta las cosas, juega con ellas. Ignora la pueril curiosidad del hombre que quiere buscar de continuo el íntimo resorte de cada una. La imagen más certera de su literatura será, sin duda, la de un ágil malabarista en equilibrio. Es un malabarista sin otra preocupación que la del juego. Reduce el mundo a la sensibilidad. Reconocemos en él un viejo prestigio del arte: el del juego, que casi tenemos olvidado hoy, después de las revoluciones estéticas que, desde el final de la guerra europea, hemos contemplado.

VII.—APOLO Y MARSIAS: SALVADOR GONZÁLEZ ANAYA

I

En mi libro "Ensayo sobre la novela andaluza, 1831-1928", puede encontrarse un estudio crítico sobre este autor. Sirvan las páginas presentes como introducción ideológica a dicho estudio, escrito teniendo en cuenta únicamente la estricta representación novelística de González Anaya.

Ahora nos preocupa de una manera esencial el valorar la literatura de cada escritor atendiendo a los símbolos que sugiera. Porque el arte ha de resolverse siempre en algún símbolo. Con tal intención simbólica vamos a acercarnos al mediterráneo novelista de "El castillo de irás y no volverás". Sin duda, existe en la crítica literaria una parte que toca cerca de la filosofía y, quizá, hasta de la metafísica. La obra literaria es posible explicarla mediante un concepto humanizado de la literatura, pero el hombre debe explicarse mediante el entendimiento. Interesa el hombre antes que la obra, por la sencilla razón de que ésta no contiene sino la máxima latitud de aquél. La obra es siempre el hombre. Le sirve de expresión y símbolo al mismo tiempo. Así, como, según se ha dicho, trátase en otra parte de la característica literaria de González Anaya, ahora queremos llevar su peculiar psicología a los moldes diáfanos de un símbolo que pueda explicárnosla.

El mito helénico de Apolo y Marsias surge ahora

a nuestro paso, como primero accesible para la nota humana descubierta en el novelista andaluz. Señalamos ese mito, en la historia de la cultura, como la encarnación filosófica de lo clásico y lo romántico, tendencias que, en González Anaya, se disputan la supremacía espiritual. Ambas se han engarfiado en él. Cada una le empuja hacia determinado sitio. Así, ostenta tanto de oriental, de Marsias, como de helénico, de Apolo.

Los dioses explican lo inexplicable de las cosas. El hombre les ha inventado para poner en ellos una ilimitación de su limitado sentido de aquéllas. El mito, en general, no es, quizá, exacto. Resulta árduo someterle a un orden racional. Cae en la órbita de una exactitud que puede llamarse extraexacta. Así hemos de pensarlo después de haber dedicado las anteriores reflexiones al novelista de "Rebelión". Apolo supone para él una intención inicial cuando se pone frente a la vida. Apolo es la línea, la objetividad, el mármol. Pero luego, cuando ha descendido al ámbito de las cosas, un patético dinamismo sucede al marmóreo Apolo. Llega Marsias con su flauta, su inquietud y la línea curva de la psicología oriental, difícil y misteriosa. En González Anaya, Marsias bate a Apolo. Obsérvase que comienza por la serenidad para convertirse, a la larga, en la naturaleza. En este punto es en el que se consideran las pasiones como simples fuerzas naturales. Antes de llegar a él se han creído el fondo insobornable del ser humano: algo, en suma, que Apolo quisiera olvidar en su lira, mientras quiere divinizarlo Marsias. Porque Apolo es una superación de la humana esencia, y Marsias supone el extravío del hombre en esa misma esencia. González Anaya hállase de continuo tanto en uno como en otro dios; pero al fin de cada uno de sus libros puede reconocerse que la acción, el dinamismo, es el único porvenir que el hombre posee para olvidar la

metafísica, donde encuentra, como solitarios obeliscos, las preguntas del ¿por qué?, del ¿para qué?, que exornan el camino del ser hacia la muerte. Marsias es una solución contra estas interrogaciones, mientras que Apolo sume más y más en ellas. Porque se han engarfiado en la serenidad. El hombre olímpico, al que hoy, una literatura asexual y aliteraria ha destacado, cae en el punto de la indiferencia. Todos los valores morales yacen sepultados ahora en esa indiferencia. De ella surgió el clasicismo, gesto del hombre que hubiera llegado al ápice de sí mismo. El cristiano, que descubre el sentimiento y la pasión, es un paso en favor de Marsias. Trae al hombre un desasosiego que vendrá a cristalizar en el romanticismo, máxima latitud literaria de quien ha encontrado el sentido de la muerte puesto sobre la inmortalidad.

El autor de "El nido de cigüeñas" es tanto clásico como romántico. No falta en sus obras un quieto fondo cristiano, porque están puestas sobre los pilares de la ética del bien y del mal. Quizá, a González Anaya, le preocupa muy poco lo ético. Jamás se ha sentido moralista, destacando el contraste de los valores éticos. Le preocupa, antes que otra cosa, el juego de las pasiones humanas. El juego, por decirlo así, de la vida entera.

II

Por otra parte, Apolo y Marsias han hecho el alma mediterránea. Pero en ella ha vencido Apolo, porque el hombre mediterráneo no existe, sino que se desliza entre las cosas. Tomando por ellas mismas lo que no es sino su superficie, su exterior. Por eso, ninguno de los héroes de González Anaya—recuérdese el de "Rebelión", máximo ejemplo—llega al término de una quietud resignada, desdeñosa, donde haya tanto de victoria, aunque negativa, como de fracaso. Todos ellos, aunque conozcan la amargura que espera al hombre entre las cosas, prefieren intervenir en ellas a ponerse en sus márgenes dorados y silenciosos. Son hombres que quieren vivir, llenos de un pánico anhelo de agotar la vida. Destácanse hacia una tentativa máxima de la voluntad, que quisiera sujetar a sí misma la vida. Apenas les interesa el mundo de la inteligencia, del cual es signo, sin duda, la lira apolínea. Se orientan hacia la voluntad, hacia el querer y el ser, cosa que cae en la órbita romántica. Todo deseo es algo meramente romántico. Y los héroes de Anaya, sobre todo los héroes masculinos, caminan de continuo sobre una áspera insatisfacción. Son, además, tan sensuales, que espiritualizan la vida sensorial. Aceleran el curso de la vida, no a la manera que lo consigue García Sanchiz, disparándose de continuo hacia el viaje, sino vivien-

do íntegramente cada momento. Parándose en él como quien está dispuesto a encontrarle la tortura de todos los resquicios. Nos llega luego en él una amable conformidad—¿voluptuosa?—con las cosas de la vida. No está en actitud rebelde, en principio, con ella. La acepta en la forma que se le aparece. Y la vive así también, sin pararse a meditar si es buena o mala. Alguna vez que lo hace no lleva su pensamiento hacia moldes éticos: sabe gozar tanto del mal como del bien. Considerándoles idénticos frutos de las cosas. Idénticos e imprescindibles.

III

Andalucía es un alma esquiva y todavía inexplicable. Sobre todo, inexplicable porque en ella conviven y perviven la esencia aristocrática y la esencia popular. Están una junto a otra, interviniéndose mutuamente. Sería preciso, para saber qué es Andalucía, descubrir antes su atmósfera. Porque hay en ella una atmósfera distinta a la familiar. Allí se altera el aspecto físico de las cosas. Pesa sobre ellas una gravidez inédita. Todo, a simple vista, se ha convertido en luz, línea y mármol.

¿Hasta qué punto ha conseguido González Anaya incorporarse el alma andaluza... Ha huído—he aquí la primera observación de una posible respuesta—de detenerse en los motivos pintorescos. Hay en lo pintoresco, cuando se le desnuda de ciertos arrequives, un buen elemento racial ausente en nuestro novelista. Ignora el pintoresquismo y, sobre todo, el matiz fácil de lo pintoresco. Andalucía, que es una región de fantasía metafísica, ha puesto en él esa misma fantasía metafísica, mediante la cual ve al hombre despojado de los valores físicos del contorno. Ve al hombre superando el medio físico y queriendo superar, como el héroe de "Rebelión", el medio moral que ambienta la novela. González Anaya es andaluz por la disposición de la luz y color en sus novelerías. Solamente por eso. El fondo estético que mueve cae

en una órbita humana. Humana además de universal. Mira al hombre desarraigado de toda característica geográfica. Puesto sobre un fondo de pasiones, que antes ha servido de tamizal elemento racial. En resumen, el andalucismo del autor de "La sangre de Abel", ostenta una simple disposición de intimidad. Es un eco que sólo se revela en lo profundo de la concepción novelística. Aquella claridad de "Nido de cigüeñas" es absolutamente andaluza. Cada personaje parece llevar dentro una lámpara, quizá un pedazo del sol, que deslumbra el ampo, ya luminoso, de la novela. Apenas, según se ha dicho, puede decirse esa diafanidad meridional otra cosa que un friso por donde transcurre la gaya teoría novelesca. Porque González Anaya es un espíritu alegre, sencillo, fácil a ese difícil optimismo que destaca de considerar las tristezas de la vida. Y aquí surge, concretamente, la conquista espiritual del novelista andaluz: hacer que después de la tristeza despierte una intensa alegría de considerar que la existencia, buena o mala, es sencillamente alegre, puesto que es afirmativa. Convencernos de ello es lo que concierne a Salvador González Anaya.

VIII.—EL PECADO Y LA MUERTE: ANTONIO DE HOYOS Y VINENT

I

Cuando se comienza la lectura de Antonio de Hoyos y Vinent piénsase que el universo ha alterado su ritmo de expresión. También sugiere la idea de que se hubiera empequeñecido, sometiéndose al cauce estrecho de unos motivos únicos. Escritores hay dentro del novecientos—Francés, Sanchiz—cuya inspiración es algo que puede producirse en todas las cosas. Descubren cierta inspiración que está un poco en cada una. Pero aquella que encontramos, por ejemplo, en "La vejez de Heliogábalo", reconoce dos o tres motivos, a lo sumo, como cauce primordial. Ha sujetado, además, la vida, limitándola a una línea. Antonio de Hoyos desalienta. El hombre, que siempre es un ser ingenuo, sale de su lectura sintiendo que unas rosas han sido magulladas, habiendo perdido en esas rosas una suerte de virginidad. Mientras que en la lectura de otro novelista puédese aprender a cultivar el jardín interior, colocándole más dentro del ámbito anímico, rodeándole de unas murallas más altas que las acostumbradas, en la lectura de quien ahora nos ocupa lo que se verifica es el arrasamiento de ese espiritual jardín. Nada queda de él, porque es un retiro, y el retiro de la existencia—pecado y amor—no existe para Antonio de Hoyos. Antes de justificar ese retiro, de irse a él, este novelista limitó la vida, reduciéndola, según se ha dicho, al

juego desinteresado del pecado y del amor. Pero es un novelista ateológico. Trata del pecado considerándole el motivo madre de las cosas humanas, las cuales carecen de interés si no ostentan algún matiz pecador. Cuando, algún día, nos haga una teoría mental de sus libros, pondrá al pecado como piedra original. El mito edénico de la manzana ha sido elevado por él a un aire categoremático, filosófico.

Desde un punto estético, Antonio de Hoyos cobra a la vista del crítico—es decir, del amigo del hecho artístico—un gesto innovador. Nótese bien que se dice innovador en lugar de renovador. Sin duda el novelista de "El monstruo", removiendo el fondo más fundamental de la ética, ha puesto de relieve inéditos perfiles anímicos. Pero la gran conquista de Hoyos estriba en la manera como ha visto y expresa esos perfiles. Es importante por su visión en lugar de serlo por sus descubrimientos. Posee un estilo de bagaje exótico. Lento, poderoso, henchido. Cae sobre las cosas en pliegues pesados de cortinón polícromo. Está hecho de lacas, de tapicería, de joyas y de rosas marchitas. En suma: está hecho de todo lo que gusta a los sentidos de quien hubiera sentido mucho. Sentir es el fundamento de la estética de Hoyos y Vinent, que lleva al hombre a gustar la vida sólo en la dirección del sentimiento. Carece, como sucede a la mayor parte de los escritores del novecientos, de inquietud metafísica. Sus héroes no son sino seres que todavía no han tomado a conciencia el papel de seres humanos. Están puestos en el parado tablero de la vida a merced de todos los vientos. Jamás adoptan ante las cosas una actitud de verticalidad, sino que siguen los movimientos de aquéllas anhelando, sin duda, convertirse en una cosa más. No resisten su empuje: se abren ante él. La vida obra en cada uno de nosotros cerrándonos unas cosas para ponernos de par en par ante otras. Antonio de

Hoyos ignora la soledad: está continuamente cogido del brazo de los siete pecados capitales. Cuando comienza una novela les dice: "¡Ea, vamos a reírnos un poco!", y entonces el novelista escribe. Pero escribe en una carcajada que terminará el epílogo. Está siempre abierto a todas las cosas de la vida. Lejos, a idéntica distancia, de la maldad como del bien. Ignora toda norma ética, por preocuparle otra norma, que es aquella de la luz y el contraste de las pasiones humanas. Aquí, en los límites de ese contraste, se levanta la energía literaria de Antonio de Hoyos. Lo suyo es el contraluz en que, sobre el fondo de la existencia, destaca la actitud pasional del ser humano.

Por otra parte, el novelista de "El caso clínico" es siempre superior a sus héroes. No es uno más de ellos, como ocurre en Francés y en Baroja. Se eleva sobre todos con un aire inmaculado de providencia. Además, ignora aquella prolongación anímica que en algunos escritores tienen sus personajes. Ahora me refiero, como ejemplo máximo entre nosotros, a Galdós. Este encuéntrase intervenido, al igual que Balzac, por sus propios héroes. Quizá les creyera más reales que la misma vida. Hoyos y Vinent estima que sus personajes son simples documentos. Interpreta esos documentos sin tener en cuenta su fondo real: superándole mediante el ímpetu novelístico para completar la idealidad del personaje. Según he escrito en otra parte (1), el personaje realmente artístico simula un marco que debe llenarse de esencia humana. Así, Don Quijote es un personaje íntegro, completo. Su marco está henchido de buena esencia quijotesca. No existe distancia entre el Don Quijote real y el Don Quijote ideal. Ambos son el ser hijo

(1) Vid. "Ensayo sobre la novela andaluza (1831-1928)".

de Cervantes. Pues bien, reconocemos en Antonio de Hoyos una idéntica disposición en lo que se refiere al personaje novelesco. Un hombre o una mujer pueden interesarle como documento: será preciso, para la novela, completar la idealidad de ese hombre o de esa mujer sirviéndose del elemento dado en la realidad documental. El documento sólo es el gesto que debe completarse en la actitud. Cae el lugar del novelista en este punto. Su misión consiste, únicamente, en actuar sobre gestos para conseguir actitudes.

II

Lejos de la acrópolis ética levantó Hoyos y Vinent su retablo novelesco. Imposible figura juzgarle con un criterio moral. Es superior a cualquier norma ética porque todas las ha puesto en los personajes de su retablo con el don de una providencia magnífica. Sirve esta reflexión para asegurar que la moral no es, en el caso de nuestro novelista, una petición de principio, un cimiento, algo, en suma, primigenio y necesario. No. La moral, según él, asume el papel de un dictado supuesto. De un accidente. Persigue como norte principal el fondo sencillamente humano de la persona. Luego, proyecta ese fondo sobre el iris de la vida. En las novelas de Hoyos y Vinent no existe sino lo que podemos encontrar en aquélla cuando se reduce a símbolos. Sólo el pecado y el amor, con el gran corolario de la muerte, ostentan sentido en ese friso cuyo motivo central es "El monstruo". Todo lo demás es nada. Por otra parte, la personalidad artística de nuestro escritor aparece de arquitectura complicada. Hay en su panorama tantos relieves que el crítico ignora a cuál ha de dar calidad sintética y luego ejemplar. Cae, por una parte, en una órbita impresionista. En la disposición de la luz a lo largo de algunas novelas acerca al recuerdo de los contraluces goyescos. Es impresionista en esos amarillos y rojos de Goya y

Degas. Luego Lorrain, Rachilde y los poetas malditos forman la triple evocación que nuestro escritor sugiere. En la confluencia de cosas tan distintas surge él, para poner sobre todas ellas un velo trágico de luz y de sombra. De amor, de pecado y de muerte. Se diría que la inspiración de Antonio de Hoyos emana del espectáculo de un auto sacramental. Siendo, según se ha dicho, un escritor ateológico, descubre, en la raigambre anímica, hondos motivos teológicos. Está henchido de hispanismo en este punto. Polariza al individuo en los sentimientos que figuran clásicos en nuestra literatura. Tiene, por eso, un empaque caballeresco del siglo XVII. Semeja un gran señor de aquellos tiempos que hubiera entrado de repente en nuestra época, cuando los sentidos danzan de continuo a nuestro alrededor, cogidos en guirnalda pánica. Tiran de él los sentidos, que se le han engarfiado al alma en un gesto barroco. Antonio de Hoyos es un escritor tumultuoso: no mantiene, cerca de la vida, una inalterable línea de equilibrio. Aquí señalamos—en esta tumultuosidad—el barroquismo del escritor, que, sin embargo, tiende de continuo hacia lo alto, anhelando que la masa, la arquitectura, se espiritualice de continuo. Trátase, en suma, de un barroquismo de orden anímico, en el cual la arquitectura ostenta un ritmo ascendente y depurador. Cuando se habla de la masa tratándose de un literato entiéndese el fondo vital, colectivo, de su obra. Preciso es advertirlo así, pues en la novelística de Antonio de Hoyos hay un momento en que persiste un gesto enteramente sensual, que luego deja lugar a una espiritualización sensible, quedándose en elemento informe y primitivo. Este figura la arquitectura aludida, que anhela de continuo la órbita del ánima.

III

La lectura de Antonio de Hoyos revuelve y saca a la superficie espiritual el poso más recóndito. Necesítase, para leerle con agrado, un esfuerzo de férrea sinceridad. Sernos sinceros a nosotros mismos: éste es el gran principio que postula la novelística de nuestro escritor. Ha tomado en sus manos una linterna con la que va alumbrando a nuestro paso indeciso, vacilante, oquedades siniestras. Tortura, antes por lo que descubre esa linterna suya que por lo que dice quien la guía, en lucha con la sombra. Hace sentir el horror de la naturaleza humana. Estraga como un placer que hartó un día. Hay en él, para nuestra mirada observadora, la tragedia de los sentidos, demasiado magníficos, de un escritor moderno, repartidos en el cauce de los sentimientos siglo XVII, a los que servían de marco barroco los autos sacramentales. Jamás podrá alcanzar la literatura de Antonio de Hoyos un eco universal: todavía hay gentes sencillas, que temen a la naturaleza descarada. Será siempre un ejemplo de excepción. Lo mismo ha ocurrido a Lorrain y a Rachilde. Quizá, es indudable, ocurra lo mismo a Wilde, aunque ha incorporado al arte un gran fondo de inquietud humana. Los tres escritores citados tienen de común con nuestro novelista esto: un gesto monstruoso, de curiosidad. En ellos la vida se ha retor-

cido hasta en su ápice más fino y palpitante. Su grandeza, lo mismo que su limitación, consiste en haber limitado la existencia a tres cosas que no son sino una sola, que todavía ignoramos lo que es. Esas tres cosas se llaman: amor, dolor, muerte.

IX.—SENSUALIDAD, MISTERIO, DOLOR: JOSÉ FRANCÉS

I

Asume José Francés, en figura de prisma, las distintas calidades estéticas de la generación del novecientos. Estudiando su peculiar panorama literario puédese llegar a la presencia del panorama general sobre que destaca el grupo. Novelísticamente, él cifra todas las conquistas que la generación llevara a cabo dentro de una órbita estética. Porque los restantes noveladores del grupo—Ramírez Angel, Hoyos Vinent, etc.—orientan la novela hacia cauces determinados. José Francés hizo de ella el ímpetu de su obra entera, dándola un carácter de epopeya cuando ya el gesto épico pertenecía a la arqueología literaria. Entonces, es indudable, hay algo en él de restaurador del género novelístico. Le ha vuelto la serena nobleza antigua y puesto la palpitante inquietud moderna. Además, le ha henchido de literatura cuando es lo cierto que se iba vaciando estérilmente. Toda una historia de la novela encontramos en las suyas. Mirando el comienzo vemos que empezó en un descarnado naturalismo—"La Guarida"—para iniciarse luego, con "El hijo de la noche", en la espiritualización más íntegra.

Resumimos estas consideraciones diciendo que José Francés sintetiza su generación de la misma manera que cifra el prestigio literario de la novela. Así hemos de reconocerlo, observando que ostenta todas

las características que, capítulos antes, señalamos como peculiares del novecientos. Entre ellas resalta, en un primer término, la sensualidad. Descubrimos en él la sensualidad llevada a disposición dramática. Está el novelista aferrado a la tierra por medio de unos sentidos poderosísimos, que quisieran convertir el todo universal en una tremenda y agotadora sensación. Informa el sensualismo su obra proyectándole a los múltiples puntos del contorno. En un principio muestra un anhelo de evolucionar, separándose, ascendiendo por el hecho hasta el espíritu libre, en vez de caer por el hecho hasta lo inexplicable. En la novela, ya citada, "La Guarida", vemos al autor sometido, sencillamente, al documento que apenas interpreta en otro sentido que el estrictamente literario. Todavía, según pensamos hoy, no es un escritor, es decir, un hombre que se pone a sí mismo entre el documento y la realidad, completando la distancia que hay entre ambos; aparece, antes que escritor, como un espejo impasible que copiara una cosa en múltiples perspectivas, igualmente impasibles. Señalamos aquí una gran influencia de la literatura francesa, que jamás se ha interesado por otro motivo que el humano, limitado a sí mismo. José Francés, cuando escribió "La Guarida", no se conocía aún. Todavía no estaba apto para conquistarse. De haberlo podido realizar, "La Guarida" quizá fuera un arca de espiritualidad y de ternura transida de dolor. Quedóse en una novela descarnada y brutal porque su joven autor quería entrar en la literatura empuñando una clava. Hoy, esa novela se nos figura uno de los principales puntos de la novelística de José Francés. Porque indica el ápice de un naturalismo que le impuso algo ajeno a él y, además, la aurora de su propia conquista. "La mujer de nadie" señala el equilibrio máximo de las facultades novelísticas del autor. Hay en ella tanto de di-

namismo como de serenidad. Domina el mundo objetivo el mismo margen que domina el subjetivo. Después de esa novela, José Francés declina hacia sí mismo. Se hace entonces el más personal de los noveladores del novecientos. Personal e inconfundible. Ostenta de continuo una reacción creadora absolutamente literaria. Algunos personajes suyos se han despojado, por la literatura, de un resabio cotidiano que convirtieron en un prestigio literario. Reaccionan, igual que el novelista, con un *phatos* de princip.. Se confunden en José Francés el escritor y el hombre. El hombre es de profunda raigambre literaria y el escritor está plasmado sobre líneas hondamente humanas. Imposible figura aislar uno de otro: forman un arquetipo máximo.

II

Por otra parte, trata siempre del hombre civilizado en medio de las fuerzas de la naturaleza. Abandonado a ellas como una presa sin voluntad. Maneja en ese abandono los sentimientos primordiales: amor y dolor. Así, una novela suya resulta, en definitiva, un debate entre el hombre, el amor, el dolor y el fondo quieto de la naturaleza. Hace del alma del hombre una suerte de paisaje que queda enclavado entre los límites de otro paisaje: el del mundo entero. Tiende, en los límites de ese paisaje, a una justificación de la vida, considerada, en sí misma, como suprema felicidad. En este punto reconocemos en él la ética del novecientos, cuya gran aspiración es el vitalismo. Posee, además, un sugerente sentido del símbolo. Procede, a lo largo de su friso novelístico, por cauces simbólicos. Ya se ha dicho antes que para él se reparte el universo entre el amor, la vida, el dolor y la naturaleza. Esos son—repito—los puntos cardinales en que se escinde la obra literaria de José Francés.

III

La patria dilecta del novelista, que es la riente y pagana Asturias, ha puesto en él un amable amor hacia las cosas: amor que está a tanta distancia del materialismo como del misticismo. Inclinado a la paganía, queda distanciado de ella: cercano al gesto panteísta, muéstrase todavía inaccesible a él. Semeja, sencillamente, un ser espiritual que encontró el equilibrio anímico para no caer en ninguna deformación. Por ello, ignoramos en él la exaltación que supone cualquiera de los *ismos* citados. No está en ese exacerbamiento que cada uno supone, sino que se halla en un punto tan alto y henchido de serenidad que les domina a todos. Hállase en el centro de todas las rutas: es como el corazón desde donde surgen para perderse en horizontes enrojecidos. Domina, es cierto, pero no ignora esas rutas innumerables. Puede creerse así cuando se piensa un poco en el estilo novelístico de José Francés, donde ha quedado la geología de su evolución anímica desde "La Guarida" hasta "El hijo de la noche". Del paganismo le quedó la alegría de la naturaleza, que encuentra el lector en un continuo entusiasmo del novelista hacia el mar, sagrado eco que persiste a lo largo de la obra, denotando la sorpresa de un espíritu grande ante el cosmos grandísimo. Del místico encontramos en José Francés los personajes masculinos, que por-

tan con religiosidad las antorchas del amor y del dolor, como única justificación en la vida. Por último, el panteísmo ha puesto en él un diáfano sentido del color y la luz. Puédese asegurar que nuestro novelista sabe de muchas cosas inéditas: posee una retina cromática, que siempre ve el mundo en primavera. Pone en la palabra un perfil inédito. Y es precisamente la máxima latitud de su originalidad, el que su estilo nos traiga la lontananza más profunda de las cosas en una palabra que, aunque ya oída, se nos revela hondamente fresca. Parece que las palabras, cuando él las escribe, acababan de surgir a la vida. Su pluma es el cauce de un universo inédito. No escribe, sino que descubre.

X.—INTUICION Y NATURALEZA: G. DIAZ-CANEJA

I

Al comenzar estas reflexiones críticas sobre las novelas de Guillermo Díaz-Caneja, se me ocurre que mi caso ante él es bien peregrino y extraordinario. Pues una vez, llevado, sin duda, por un confuso ímpetu juvenil, hube de negar lo que ahora, al ocuparme de él, reconozco ya taxativamente.

Se trata, según puede adivinarse, de su valor como novelista. Confieso que no he conseguido encontrarle hasta que pude remansar el torrente juvenil que me lleva a querer vivir, en un momento, el universo entero. Ese torrente es, por ahora, la gran limitación con que me cercan las cosas. Soy llevado por él: únicamente cuando puedo calmarle en algún meandro, es posible que me pare ante aquéllas en actitud de plena diafanidad racional. Me ocurre que no conozco sino lo que, en cierto modo, he creado. Así, Díaz-Caneja me fué desconocido hasta que no decidí interpretarle según una norma creadora. Fijándome, para ello, en los valores humanos de su literatura, antes que en los puntos estrictamente literarios que pone de relieve.

Me ha sorprendido hallar ricas en sugerencias, lo mismo filosóficas que literarias, las novelas de G. Díaz-Caneja. Quizá, en un principio, su estilo, demasiado accesible, contuviera mi curiosidad estética. Que ahora reconozco viva y corpórea. Juzgábalas an-

taño como transidas de simpleza. Decía de ellas que no eran superiores a la misma vida. Tampoco inferiores. Estaban, sencillamente, en la línea de un mismo nivel. Presentando el espectáculo de la vida sin intención de ahondarle, coincidiendo en este punto con los novelistas del naturalismo, como Eça de Queiroz o Zola, cuya única misión literaria consistió en la exposición de hechos. Queiroz se ha traicionado alguna vez, porque su enorme sensibilidad mórbida quedaba prendida en cada cosa.

Un perfil naturalista descubre, pues, Díaz-Caneja. Encontrábalo así cuando miré su obra literaria por el resquicio de un solo libro. Ahora debo reconocer que hay en este novelista un valor humano que excede el propio ímpetu literario. Además, descubre el encanto, siempre inédito, de los sentimientos más sencillos y elementales. Supone un remanso en la inquietud literaria que forma nuestro contorno. Inicia un regreso espiritualista a esos sentimientos. Va a ellos como si esperara una renovación de los valores anímicos eternos.

Quizá no sea por completo renovador el hecho de querer encauzar así el sentido ético de la novela. Antes que renovar determina, sin duda, no sólo el sentido ético aludido, sino también aquél, universalmente humano, donde debe detenerse. El novelista ha de quedarse parado siempre en la fuente de ciertos sentimientos. Eternos y nuevos para él. En ellos sólo hay novedad en lo que se refiere a su disposición espectacular. Díaz-Caneja ha renovado la arquitectura de la novela, fijando los motivos que limitan su órbita. Así, les ha reconocido como perennes, aspirando a que el hombre, no ya el escritor, vea la vida como un camino variable entre su inmensa invariabilidad. El autor de "Pilar Guerra" ha hecho de mármol lo que en otros novelistas del novecientos—Hoyos y Vinent, por ejemplo—queda de continuo en lugar transitorio.

Para aquél, el hombre necesita aceptar inmediatamente ciertas cosas humanas—el amor, el dolor, etcétera...—, mientras que para éste, la existencia consiste precisamente en eludir su profundidad. Es posible que un personaje de Díaz-Caneja caiga en los sentimientos que limitan la vida. Tratándose de Hoyos y Vinent, lo natural es que el personaje se abata sobre la inutilidad de querer huirlo todo. Porque uno reconoce lo que hay de ineludible, mientras que el otro sabe lo que hay de fugitivo en cada cosa.

La pasajera equiparación de Díaz-Caneja y Hoyos y Vinent, abre una diáfana galería de perspectivas literarias. Debe recordarse que entre ambos, según nuestro lenguaje, sólo hay una momentánea equiparación. Se parecen porque son novelistas que manejan las mismas y únicas formas de la vida. Nada más. Abre entre ellos un abismo la conciencia de que Hoyos y Vinent es el fruto de una literatura que, desviándose del naturalismo de fin de siglo, dió en cierto cauce sensual. Mientras, Díaz-Caneja es un novelista que puede decirse constructivo. El autor de "La vejez de Heliogábalo" tiende a un sentido amoral, en la misma fuerza que el novelista de "Pilar Guerra" se inclina a una arquitectura ética de la vida. Se dirá que la novela no tiene relación alguna con el criterio moral. Porque, sin duda, la moral es algo que atañe a la conducta, y el arte resume la actitud de un juego interminable. Pero también es verdad—y aquí está la verdad que concierne al caso Díaz-Caneja—que la obra de arte debe permanecer unida a la realidad espiritual de las cosas por medio de consecuencias de franca índole ideológica. Por eso se ha dicho siempre que el arte simboliza la forma suprema de todas las formas. La intención cerebral debe suponerse en el arte como el margen de realidad vivida. No por sí mismo, sino por su pie en la vida encierra aquél huellas de orden intelectual.

Así ocurre, claro es, a la novela moral. Carece, por sí misma, de trascendencia ética. La tiene, indudablemente, pero resulta porque la novela no es arte abstracto, sino intervenida por las anécdotas humanas, que siempre giran en torno a lo bueno y lo malo. Díaz-Caneja ha sometido la novela al cauce de la vida.

No hay en las que ha escrito hasta ahora una cosa que no exista en la vida. Todo lo que vive está en ellas, apuntado hacia un norte ideal de exaltación y de luz. Pone al arte novelístico henchido de la realidad universal, y quiere, por medio de la novela, hallar un sentido a esa realidad. Sólo lo real le preocupa. Conviértelo en algo como una obsesión estética a lo largo de novelas como "La virgen paleta", que, por otra parte, marca una formidable interrogación frente a los valores éticos habituales.

Si hay novelistas que narran y novelistas que describen, diferenciándose ambas tendencias en que la primera se halla fuera de aquello que mueve la inspiración y la segunda dentro, Díaz-Caneja es de los novelistas que describen. Algo hay en novelas como "El carpintero y los frailes", que nos dice de qué manera ha penetrado el autor en las ideas y sentimientos que mueve. Hase incorporado unos y otros para ponerles delante de los hechos de los personajes, en forma de cristal traslúcido. Imposible es citar un novelista que, en menor cuantía que Díaz-Caneja, se haga partícipe de la biografía anímica del personaje novelístico. Todos los noveladores, tanto el subjetivo y violento Baroja como el objetivo y olímpico Palacio Valdés, son un poco, espiritualmente, su mismo héroe. Jamás sucederá esta identidad a quien ha escrito "El sobre en blanco", por la sencilla razón de que en él tiene su antigua libertad la misión del novelador. Ha hecho de la novela lo que, sin duda por olvido, no saben hacer ya los novelistas: el

contraste máximo entre el temperamento y el ideal, o dicho de otro modo, la pugna entre lo ideal y lo real que llena la vida entera.

* * *

En él, en Díaz-Caneja, sí encontramos al novelista arquetípico. Porque se ha colocado ante todo en actitud de observador, sucede así. Debemos, tratándose de él, defender la preterida idea de que el arte es una cosa de juego. Pero de juego objetivo. Objetivado, al menos, en la visión de las formas de la vida. Hoy, que hemos puesto en ejercicio del arte muchas dificultades, Díaz-Caneja es un novelista sencillo, claro, henchido de arquitectura y vigor intelectual. Desde luego, hállase en él esa atmósfera límpida y matinal de algunos noveladores de nuestro siglo de oro, en cuyas páginas la vida se ha sintetizado en una línea diamantina. El autor de "Pilar Guerra" tiende a reducir la vida a una línea luminosa trazada entre el hombre y el mundo. Procediendo al contrario de otros novelistas, se excluye del conflicto que siempre supone la relación del universo y el ser humano. Apártase de él, sin duda para verle mejor, porque el hermoso dramatismo continuo de la existencia no puede apreciarse sino cuando uno se halla al margen de ella. Nuestro escritor se ha colocado desde un principio en ese margen vecino de los acontecimientos. Ignora el desasosiego de quererles vivir. Lo suyo no es el vivir, sino el observar cómo les va en la vida a quienes les viven. Díaz-Caneja es un hombre que pasea entre las cosas. Quiere captar la sustancia de cada una inclinándose sobre ellas. Pero, sobre todo, guardándose honrada sinceridad. Para lo cual, elude participar de la anécdota de sus personajes. Quizá les ama, pero no toma con ellos las confianzas a que Baroja y Galdós nos tienen

acostumbrados. La energía novelística de Díaz-Caneja consiste, solamente, en la observación. Esto hace que a veces llegue a tenérsele por un hombre impasible. Hecho de mármol para la vida, que le llega únicamente por el cauce impersonal de la observación. ¿Inspira el aludido ímpetu de observación la patente ausencia de símbolos que encontramos en novelas como *La virgen paleta?*... Corre a lo largo de toda la obra de Díaz-Caneja un imponente aire del mundo. Este hombre no se retira a su interior para escribir la novela, del modo que Pérez de Ayala lo hace, mirando al ser humano al través del concepto filosófico—aquí el símbolo—, sino que sale a la calle antes de escribir. Saca el alma a la luz de la vida en lugar de ponerla entre los puntos cardinales del intelecto. Habiendo, por eso, cierta rigidez, cierta claridad de razón en sus libros, no existe en ellos, en cambio, intelectualismo. Carece, novelísticamente, de preocupaciones para la inteligencia: atráele el espectáculo de la vida. Y piensa, además, que el novelista no representa otra cosa que la conciencia estética, si así puede decirse, del espectáculo del mundo.

* * *

Tampoco calza el altivo coturno para acercarse a sus personajes. Colócase entre ellos como si fuera uno más. Adivina el héroe novelístico sin detenerse en su fisonomía anímica. Da, así, a la psicología un entero carácter de intuición antes que una seriedad de proceso. Además, no se construye la psicología de cada personaje poniéndose a su lado, en densos capítulos emocionados de silencio, sino que se consigue a lo largo del ámbito novelesco, diluyéndola en él, poniéndose un poco en cada palabra y en cada motivo. La palpitante literatura de nuestros días ju-

veniles, que hace de cada motivo un zig-zag, no ha penetrado en su obra, que es serena, tranquila y de siempre. Tampoco la vida moderna, tan aguda y áspera, lo mismo en la alegría que en la tristeza, logró penetrar. En ella es todavía sencilla, jugosa y tierna. Preséntase en forma de friso interminable. Tanto, que el único personaje de las novelas de Díaz-Caneja es la vida entera.

FIN

ÍNDICE

Págs.

ESTA PRIMERA EDICIÓN SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE
SÁEZ HERMANOS, CALLE DEL NORTE,
NÚMERO 21, MADRID, EL DÍA
10 DE FEBRERO DE
1929.



EDITORIALES CONCESIONARIAS:

Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
Apartado, 33.—Madrid.

Editorial Lux. Coello, 162.—Barcelona.

Precio: 3 pesetas.